Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

Серія Літературознавство № 43. 2015

НАУКОВІ ЗАПИСКИ

Тернопіль 2015

ББК 82. 3 (4УКР)
УДК 801. 161.2

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія літературознавство: / за ред. д-р ф.н., проф. Ткачука М.П. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – Вип.43. – 400 с.

У наукових записках представлено актуальні праці сучасних літературознавців з проблем розвитку теорії, української та світової літератур. Висвітлюються питання новітніх методологій аналізу літературного процесу крізь призму компаративістики, наратології, герменевтики, рецептивної естетики, дискурсивної практики, пропонуються огляди сучасного письменства. Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

Редакційна колегія:

Ткачук М.П., д-р філол. наук, проф. (відповідальний редактор); Едвард Бялка, д-р філол. наук, проф. (Польша, Вроцлавський університ), Кшиштоф Гуща, д-р філол. наук, доц. (Польща, Вроцлавський університет), Катажина Новаковська, д-р філол. наук (габ), доц. (Польща, Варшавський університет), Агнєшка Сохал, д-р філол. наук, доц. (Польща, Варшавський університет) Вільчинська Т.П., д-р філол. наук проф., Веретюк О.М., д-р філол. наук, проф., Зимомря І.М. д-р філол. наук, проф. (Ужгородський національний університет), Куца О.П., д-р філол. наук, проф.; Лановик З.Б., д-р філол. наук, проф.; Лановик М.Б., д-р філол. наук, проф; Лабащук О.В. д-р філол. наук, проф.; Поплавська Н.М., проф., д-р філол. наук, проф.; Зимомря М.І., д-р філол. наук, проф.(Дрогобицький державний педагогічний університет імені І.Франка); Ткачук О.М., к.філол. наук, доц. (відповідальний секретар).

Друкується за рішенням вченої ради Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнататка (протокол № 1 від вересня 2015 р.). Свідоцтво про реєстрацію ТР № 105/4 від 26.05. 2010 р.

Рецензенти:
Науменко Наталя, д-р наук, проф.(Київ)
Галич О.А., д-р філол. наук, проф. (Рівне)
Гуляк А.Б., д-р філол. наук, проф.; (Київ)
Ткаченко О.Г. д-р філол. наук, проф. (Суми)

ISBN 9 – 7425 – 09-6

@ТНПУ, 2015

УДК 821.161.2.09
ББК 83.3 4

Олександр Астаф'єв, проф. (Київ**)**

Візія Київської Русі у хроніці Ґалла Ананіма

У статті розкрито документальний, історичний і літературний зміст найвидатнішої польської історико-літературної пам'ятки XII ст. хроніки Галла Аноніма, ідентифіковано особу літописця, висвітлено візію Київської Руси у творі, зіставлено факти хроніки з іншими історичними джерелами.

Ключові слова: *літописання, особа літописця, польська державність, руська народність, ідеалізація батьківщини, достовірність і вимисел, візія Київської Руси.*

Oleksandr Astafiev. Vision of Kyiv Rus in the chronicle of Gallus Anonymous

The article deals with the documentary, historical and literary meaning of the most prominent Polish historian and literary monument of XII century – chronicle of Gallus Anonymous. It identifies the chronicle person, highlights the vision of Kyiv Rus in the book, confronts the chronicles facts with other historical sources.

Key words: *chronicle, chronicle person, Polish statehood, Ruthenian nation, the idealization of the homeland, authenticity and fiction, a vision of Kyiv Rus.*

Хроніка («Chronicon»), приписувана Марціну Ґаллу, чи Ґаллу Аноніму як його назвав Марцін Кромер, є однією із найвидатніших історико-художніх пам'яток: сам автор був у багатьох випадках свідком подій, про які розповідає.

Слід сказати кілька слів про особу літописця і його національність. У своїй хроніці Ґалл Анонім повідомляє, що він є «obcym pielgrzymem» і пише свій твір для того, щоб «za darmo nie jeść chleba polskiego» [10, 115]. Ці відомості спонукали до життя численні дослідження, присвячені встановленню справжнього імені і національності автора хроніки. Думки вчених розділилися: одні

вважають Ґалла угорцем, інші – італійцем, треті – французом, четверті – поляком. Але всі сходяться в одному: Ґалл Анонім – істинно польський патріот [13, 107]. Такої ж думки і Ян-Вікентій Бандтке: він у передмові до хроніки прагне довести, що хроніст – поляк і для більшої переконливості наводить чотири місця з хроніки, де автор сам висловлюється на користь цієї думки, проте наведені цитати хисткі, неясні й в усякому випадку не можуть служити достатньою підставою для визначення національної ідентичності Марціна Ґалла [11, 19 – 20].

Серед багатьох гіпотез найпереконливішою є та, яка пов'язує Ґалла Аноніма з Францією (Ґаллією), а ще ширше – з колом романської культури. Мабуть, освіту творець «Хроніки» здобув у середньовічній Франції (Тур, Орлеан, Ле-Ман), саме в той час, коли видатний французький письменник Ґільберт де Лавардін опанував ази художньої майстерності, ймовірно, Ґалл був його учнем, або ж разом із ним навчався в одних і тих же майстрів слова [13, 107]. Припускають, що Ґалл спершу пов'язав свою долю з монастирем бенедиктів Сент-Ґіллез дю Ґард у Провансії, де сповідували культ Еґідія, звідти потрапив до заснованого в 1091 році абатства бенедиктів у Саможварі, в Угорщині, яке було філією монастиря Сент-Ґіллез дю Ґард. Якраз це абатство в 1113 році відвідав Болеслав Кривоустий, він запримітив талановитого юнака і забрав з собою до Польщі. На думку Владислава Сирокомлі, Ґалл був капелланом (духівником) Кривоустого, здійснив мандрівку до Єрусалиму і там висвячений у каноніки [4:1, 91].

Август Бєловський у своїх «Monumenta Poloniae hiastorica» подає деякі відомості про особу літописця, почерпнуті як із самої хроніки, так і з інших джерел. Із них ми дізнаємося, що хроніст при дворі Болеслава III був важливою персоною і користувався особливою прихильністю короля, відігравав важливу роль у політиці, король зважав на його поради, у різних життєвих випадках часто звертався до нього за допомогою. Подіям, що трапилися за царювання Болеслава III, власне і присвячена хроніка Марціна Ґалла.

«Хроніка» Ґалла Аноніма не ставила собі за мету висвітлити походження польського народу і держави; цим хроніка відрізняється від «Повісті минулих літ» і від «Чеської хроніки» Козьми Празького. Польський хроніст головним завданням вважав

прославлення діянь сучасного йому князя Болеслава Кривоустого, тому вступна частина «Хроніки» присвячена не найдавнішій історії польського народу, а походженню предків Болеслава – перших володарів із династії П'ястів. Із давніх легенд «Хроніка» фіксувала лише ті, які були пов'язані саме з династією. Все ж, як ми помітимо далі, «Хроніка» дає цінний матеріал про етнічну самосвідомість панівних верств польського суспільства.

Ґалл пише, що на честь військових перемог Болеслава Кривоустого у Польщі звучали пісні, дві з яких хроніст записав, щоправда у латинському перекладі. Достовірність їх польського походження безсумнівна. Одна з них, яка, ймовірно, є не чим іншим, як зібранням прислів'їв з приводу поморських війн. Цей текст Ґалл переклав на леоніни, у ньому, віддаючи перевагу новим часам перед старими, він славить мужність поляків: «Раніше воїни отримували як здобич рибу в'ялену і гнилу, а тепер сини наші приносять тріпотливу і свіжу. Батьки наші брали міста, а діти не лякаються бур і валів розгніваного моря; батькі наші полювали на оленів і кабанів, а діти вбивають морських чудових і здобувають скарби океанів» [10, 91].

Хроніка Ґалла Аноніма різноманітна за тематикою і багата за змістом. Вона не тільки змальовує справжні історичні, політичні, соціальні та морально-побутові явища життя X – XII ст., але і містить безліч легенд і переказів, зачерпнутих із польського фольклору.

До хроніки увійшло багато художніх творів, наприклад, кн.1 розпочинається піснею про незвичайні народини Болеслава Кривоустого: «Bolesław, książę wsławiony / Z daru Boga narodzony / Modły świętego Idziego – Prycyzną narodzin jego» [10, 6]. Тут подано міфологему народження Болеслава нібито від Владислава Германа і Юдіти, доньки чеського короля Вратислава, які виблагали сина у св.Егідія. Сюди увійшли пісні, ідилії, елегії (одну з них приписують навіть уже згаданому Ґільберту де Лавардіну: «Pergama flere volo» – «Прагну оплакати Пергамон»), кантилени, трени, серед останніх особливо бентежною є пісня на смерть Болеслава Хороброго, що помер у 1025 році, яку ми вже цитували: «Bolesławie, Bolesławie, ty przeszawny ksiąze panie…».

Латинський надгробний напис Болеславу, який зберігся у познанському кафедральному соборі, незалежно, чи створений він

тоді ж, як це доводить Міхал Вішнєвський, чи в XV ст., як вважає Юзеф Лукашевич, достойний уваги як напис, присвячений великому монарху: «Тут спочиває у гробі князь, доблесна Голубка, ти названий Хоробрим, хвала тобі на віки віків, омитий у священному джерелі, раб Господній, відсікаючи волосся семилітнього часу в Римі. Ти володів, як воїн Христовий, царством слов'ян, готів або поляків. Знаменитий імператор хотів забрати в тебе достойність князя, ти дав йому багаті дари, які сам захотів, тому що ти володів багатствами. Доблесний князю, хвала тобі, непереможний Болеславе, – народжений від невірного батька, але від правовірної матері. Ти переміг країни війною і зброєю. Для доброї слави Оттон дав тобі корону. Будь спасений, щоб за нас благати. Амінь» [4:1, 65].

Все це робить хроніку Ґалла Аноніма одночасно документальною і літературною пам’яткою.

За своєю побудовою хроніка більше нагадує художній твір, ніж історичну працю. Факти в ній не завжди подані послідовно, дати відсутні, матеріал викладено описово, жваво, цікаво й незвичайно просто, без зайвої стилістичної піднесеності, властивої агіографічним творам. Часто автор вставляє у свою розповідь різного роду повчання, листи, віршовані «епілоги», пісні, діалоги і дає розгорнуті мальовничі картини боїв, що робить хроніку цінною літературною пам'яткою і сприяє створенню широкої картини етнічної консолідації племінних спільнот на території Польщі.

Складається хроніка з трьох невелеких книг. Перша містить прадавню історію династії до чудовного народження головного героя Болеслава Кривоустого його матір'ю, жоною князя Владислава Германа, подає життєпис Болеслава; друга описує конфлікт Болеслава III і його брата Збігнєва в 1109 році; Русь і Угорщина підтримують Болеслава, а Чехія і Германська імперія, до яких автор хроніки ставиться недружелюбно, на стороні Збігнєва; третя книга досить докладно викладає факти всього лише за чотири роки – з 1109 по 1113 (напад німецького імператора Генріха V на Польщу, боротьба Болеслава з чехами і поморянами).

До першої книги подано ще вступ, в якому Ґалл знайомить читача з Польщею та її географічним розташуванням. Польщу він змалював світлими, веселковими барвами і з великою любов'ю.

Подальша розповідь першої книги, в якій фантастика та вигадка постійно переплітаються з достовірними фактами, присвячена історії перших польських князів з династії П'ястів – історії їх воєн, перемог і тріумфів. Особливу увагу приділено Болеславу Хороброму – першому могутньому польському королю і творцеві сильної давньопольської держави. Звертає увагу система епітетів, які характеризують героя. Перед нами «bohaterski», «nieustraszony», «wielkoduszny», «miłosierdny», «szlachetny», «szczodry», «mądry», «sprawiedliwy» правитель – опікун «biednych», «szarych» і «nieszczęśnych».

Ідеальний образ «męskiego króla», намічений у легенді про П'ястів, Ґалл Анонім розкриває, змальовуючи Болеслава Хороброго. Автор хроніки не шкодує барв, показуючи гармонійні взаємини Болеслава і простого народу: «Якщо бідний селянин або яка-небудь жінка жалілися на якого-небудь князя або комита, то він, хоча і був зайнятий важливими справами і оточений безліччю магнатів і рицарів, не рухався з місця, поки не вислухав по порядку справу (жалобника) і поки не посилав свого чиновника за тим, на кого жалувалися» [10, 25]. Більше того, селян він не обтяжував повинностями, як пан, а, як люблячий батько, дозволяв їм жити спокійно. І народ віддячував йому взаємністю: «Під час його мандрів по країні жоден мандрівник і жоден трудівник не приховував від короля ні волів, ні овець, і бідний, і багатий радісно зустрічали його появу, і вся країна поспішала його побачити» [10, 30]. Тільки про такого «męskiego króla» міг мріяти простий польський люд у цей час і Ґалл утілив ці мрії в образі Болеслава Хороброго.

У похвалі Болеславу Хороброму явно чується засудження сучасності, і перш за все самоуправства жорстоких феодалів, їх розбійницьких грабежів під час військових походів і утисків селян, які лише при одній появі князів і доблесного лицарства ховалися «wszyscy wieśniacy z dobytkiem schronili się w warownych miejscach». Тому, каже Ґалл, якщо при Болеславі Хороброму в Польщі панували мир, радість, достаток, народ жив вільно, співав свої задушевні пісні, на вулицях лунали звуки кіфар і чулися радісні голоси, то після смерті Болеслава розгорівся вогонь смут і князівських чвар, а простий люд, доведений до відчаю беззаконням

і жорстокістю світських і духовних феодалів, повстав проти своїх панів.

У хроніці Ґалла Аноніма ми власне знаходимо не так багато відомостей про Київську Русь; лише у першій книзі їй присвячено три глави: VII – «Jak Bolesław z wielką mocą wkroczył na Ruś» («Яким чином Болеслав безстрашно увійшов у руські землі»); X – «O bitwie Bolesława z Rusinami» («Про битву Болеслава з русами»); і XXIII – «O spotkaniu Bolesława z księciem ruskim» («Про зустріч Болеслава з руським князем»).

Що стосується ставлення Ґалла Аноніма до Русі, то деякі дослідники перебільшують конфесійні мотиви хроніста [15, 101]. На відміну від діяльного в середині XII століття краківського єпископа Матвія [7, 115], Ґалл Анонім зовсім не вважає Русь «іншим світом» [16:12, 51]. Її населення він не зараховує до варварів, як це зробив пізніше Вінцентій Кадлубек. Оцінки східних сусідів як людей «prostych», не здатних чинити спротив войовничим супротивникам, відображали насамперед прагнення до політики експансії на Русь. Очевидно, Ґалл виражав погляд тієї групи, яка негативно ставилася до політичного зближення Польщі і Русі в період правління Болеслава Кривоустого. Однак погляди, ворожі щодо Русі, не були панівними: свідчення цього – численні династичні шлюби і неодноразові союзи князів Польщів і Русі.

Незважаючи на подібну вбогість матеріалу, є інша вельми значна перешкода, якай применшує в очах історика значення цієї хроніки. Автор іноді до того захоплюється своєю відданістю польським королям і бажанням якомога краще і патетичніше оспівати їх неймовірні перемоги над ворогами, що часто одну й ту ж подію (або подібну до неї) повторює кілька разів, приписуючи її двом королям, які посідали трон у різний час; подібний «дубляж» трапився із взяттям і пограбуванням Києва Болеславом Хоробрим. Літописцеві, мабуть, сподобався цей факт, тут акція завершується нищівним погромом русів і повним торжеством поляків, та кількома сторінками нижче знову читаємо про руйнування Києва, про розсічення мечем Золотих воріт і т.п., т торжество польської зброї, але дійовою особою тут уже є не Болеслав I Хоробрий, а Болеслав II.

Упередження помітне там, де автор говорить про сутички Польщі зі своєю близькою сусідкою Київською Руссю: тут Ґалл

Анонім нічого не бачить і не хоче бачити, окрім блискучих походів польських королів на малодушних і боязливих руських князів, блискучі перемоги над ними й урочисте повернення додому під фанфари зі здобиччю у руках. Це – улюблені мотиви Ґалла Аноніма, його бажання возвеличити відвагу і хоробрість польських ватажків паралельно з боягузтвом руських князів і вояків. Можливо, перекрученню фактів сприяли і переписувачі хронік, серед них були такі, що теж зневажали усе чужоземне і руське зокрема; і відбилася на хроніці, зрозуміло, печать тодішніх ворожих взаємин між двома сусідніми державами.

Розглянемо VII главу першої книги, присвячену славному походу Болеслава I на Київську Русь 1018 року. Справді, цей похід увінчався повними успіхом, Болеслав досяг своєї мети, тобто на голову розбив дружину князя Ярослава на Бузі; руський князь утік з поля брані, а польський король зайняв Київ своїми військами, наклавши на киян данину. Після деякого часу Болеслав не порозумівся зі Святополком і з військом відступив від Києва. Святополку, своєму зятю, якого раніше біля Любеча розгромив Ярослав і змусив утекти до Польщі, тепер Болеслав допоміг сісти на великокняжий стіл. Саме битву на Бузі і причини її виникнення й описує Ґалл Анонім у сьомій главі. У хроніці, під пером літописця, ця подія є надто прикрашеною. Помітно, що деякі факти не що інше, як плід фантазії автора, який всіляко прагне якомога більше прославити переможця і принизити переможеного.

Звернемо увагу на те, що Літопис руський (за «Іпатським списком») і Марцін Ґалл по-різному пояснюють причини походу Болеслава I на Київську Русь. Марцін Ґалл пише: «Насамперед треба включити до розповіді, як славно і чудово помстився він за свою образу руському королю, який відмовився видати за нього свою сестру. Король Болеслав, обурившись, хоробро вторгся в королівство руських, і їх, що спершу намагалися чинити опір зброєю, але не насмілювалися зав'язати бій, розігнав перед собою, подібно до того, як вітер розганяє пил. І він не затримувався у дорозі: не брав міст, не збирав грошей, як це робили його вороги, а поспішив на Київ, столицю королівства, щоб захопити одночасно і королівський замок і самого короля; а король руських із простодушністю, властивою його народу, у той час, коли йому

повідомили про несподіване вторгнення Болеслава, на човні ловив вудкою рибу.

Він із трудом зміг цьому повірити, але оскільки інші підтверджували це повідомлення, то його охопив жах. Потім тільки, піднісши до губів великий і вказівний палець і поплювавши, за звичаєм рибалок на вудку, промовив, як кажуть, на безчестя свого народу такі слова: «Якщо Болеслав займається не таким мистецтвом (тобто ловлею риби. – Авт.), а звик носити рицарську зброю, тому-то і Бог призначив передати в його руки і це місто, і королівство руських, і все багатство». Сказавши так і не зволікаючи більше, він вдався до втечі. А Болеслав, не зустрівши жодного спротиву, увійшов до міста, великого і багатого, і оголеним мечем вдарив у Золоті ворота. Супутникам же своїм, які здивувалися, чому він це зробив, він із іронією сказав: «Як у цей час меч мій вражає Золоті ворота міста, так наступної ночі буде обезчещена сестра найбоягузливішого із королів, який відмовився видати її за мене заміж; але вона з'єднається з Болеславом не законним шлюбом, а тільки один раз, як наложниця, і цим буде відомщена образа, нанесена нашому народу, а для руських це буде ганьбою і безчестям. Так він сказав і підтвердив слова справою» [10, 121 – 122].

Отже, похід Болеслава на Київ зумовлений тією образою, яку наніс Ярослав польському королю, відмовившись видати за нього свою сестру Предславу. Це розсердило Болеслава, зачепило його самолюбство і він вирішив помститися, негайно збирає військо і йде на Київську Русь. Київська Русь здається йому без бою. Після цього літописець пише про далекоглядність Болеслава і його чудовий політичний геній, що виявився між іншим у тому, що він після цієї перемоги має намір йти прямо на Київ – столицю Київської Русі, щоб досягти більш блискучих результатів і там, вже у столиці, нав'язати умови миру, взявши при цьому і пристойну воєнну контрибуцію. Дійсно, як і слід було б очікувати, його намір сповнюється і Київ стає легкою здобиччю поляків. Дивно, яку наївну роль при цьому, на думку Марціна Ґалла, грає руський князь Ярослав; виходить, що він начебто і не знає про те, що відбувається, його виставлено людиною безтурботливою і непередбачуваною, позбавленою патріотичних переконань.

Коли Болеслав був уже недалеко від Києва, руський князь ловив рибу, заняття як бачимо, доволі наївне. Ярославу доносять, що ворог уже близько від Києва, і, що, отже, і йому особисто загрожує небезпека; князь спершу не вірить і довго сумнівається в правдоподібності цієї звістки; але, отримуючи щохвилини подібні донесення, він розмірковує: якщо Болеслав звик не займатися рибальством, а «носити рицарську зброю, тому-то і Бог призначив передати в його руки і це місто, і королівство руських, і все багатство». Отже, Болеслав, зайнятий справами військовими, достойними польського короля і тому боги на його боці. Після цього він рятується втечею, а переможець без всякого опору займає Київ і таким досягає своєї заповітної мети – помсти руському князю.

Вже Карамзін у примітках до своєї «Истории государства Российского» висловився не на користь подібного висвітлення подій. Він вважає, що потрібні відомості про зіткнення Ярослава із Святополком та Болеславом Марцін Ґалл бере переважно у Тітмара Мерезебурзького. Перебільшені розповіді Марціна Ґалла, як пізніше Длугоша і Кадлубка про взяття Києва, про чудесні мечі, нібито дані Болеславу ангелом, про Золоті ворота і їх розсічення він називає просто «неабиякими байками» [3:2, 240 – 242]. Інший історик Дмитро Іловайський теж цілковито поділяє думку Карамзіна: особливою багатослівністю і легендарністю відзначається в цьому випадку Длугош, хоча він і користувався руськими літописами, так, оповідь Длугоша про якісь прикордонні залізні стовпи, які нібито були поставлені Болеславом при впадінні Сули у Дніпро, про мідні труби і т.п. дійсно занадто сумнівні [2, 89 – 90].

Київ лежав недалеко від кордону зі степовими кочівниками, отже, унаслідок цього близького сусідства не міг залишатися без усяких укріплень, і хоча пожежа 1017 року змогла значно його спустошити, та все ж Ярослав, як заповзятий організатор своєї землі, міг же негайно подбати про поліпшення сумного становища своєї столиці; зрозуміло, природніше припустити, що головна його увага була звернена на захист ще вцілілих від пожежі частин міста, а для цього потрібно було насамперед турбуватися про міські стіни, що, може бути, Ярослав уже частково і виконав і тільки вторгнення Болеслава завадило йому продовжити розпочату справу розбудови

міста. Ту обставину, що Марцін Ґалл називає ці ворота Золотими можна пояснити так: він приписує тут пізнішу подію ранішій. Ярослав міг дійсно побудувати стіну, як повідомляє наш літопис, в 1037 р., а Марцін Ґалл, що жив набагто пізніше, тобто в XII ст., міг змішати ці події і побудову воріт віднести до часу вторгнення Болеслава на Київську Русь, тобто до 1018 року. Легкість, з якою Болеслав зайняв Київ, можна пояснити почасти непідготовленістю до цього Ярослава, бо останній в цей час діяльно старався про оновлення постраждалої від пожежі столиці і, дійсно, міг на деякий час відмовитися від військових занять і не тримати своєї дружини в постійній готовності до відбиття ворога. Та якщо вірити повідомленням Дітмара, то честь взяття Києва належить не полякам, а печенігам, яким Болеслав доручив цю справу, може бути, в тій надії, що вони, будучи більш знайомі з місцевістю, вдаліше виконають цей захід.

Відтак ми бачимо Болеслава в Києві; у знак помсти до сестри Ярослава, бо вона відхилила його пропозицію і тим самим образила честь не лише короля, а й всього польського народу, він мстить не тільки князю, його сімейству, але й цілій Київській Русі, зробивши щербину у воротах фортеці. Польський король з тріумфом вступає і руську столицю, розташовується тут зі своїм військом, при чому частина останнього була розміщена у містах поза Києвом. Десять місяців, за повідомленням Марціна Ґалла, тріумфували поляки, відзначаючи свою перемогу над руськими; торжество це виражалося в безпощадному збиранні данини з підкорених і пересиланні всіх награбованих скарбів до Польщі. Літописець змальовує, що польський король особливо ревно займався грабежем і розоренням київських міст; ці якості автор хроніки ставить у заслугу Болеславу. На одинадцятий місяць Болеслав раптово збирає своє військо і покидає Київ, посадивши на великокняжий стіл свого зятя Святополка. Хроніка стверджує, що причиною цього була та обставина, що могутність польського короля досягла меж і образа була цілком відплачена.

Болеслав з торжеством повертається на батьківщину, але не без пригод, які засвідчують ще більшу славу і доблесть останнього. За повідомленням Ґалла, князь Ярослав, довідавшись, що поляки покидають Київ, повернувся з утечі і наважився напасти на військо Болеслава; при цьому, як свідчить автор, руський князь бере до

уваги, що багато вояків Болеслава, відсвяткувавши з таким торжеством перемогу, тепер поспішили додому, на батьківщину, до своїх родин. Ярослав, який перед тим був змальований людиною, позбавленою будь-якої енергійності і практичності, тепер сміливо йде на ворога. Польський король, побачивши численні руські полчища, як і личить хороброму воїну, не занепав духом. Він вдається до сили свого красномовства: виголошує натхненну промову, в якій прославляє хоробрість і засуджує малодушність і боягузтво. Слова його справляють на вояків велике враження; і битва, незважаючи на численну перевагу руських сил, закінчується повним торжеством поляків.

У короткому, але досить докладному викладі цієї події 1018 року за Іпатським списком літопису, факти не збігаються з розповіддю Марціна Ґалла. Літопис констатує, що Болеслав допомагає біглому своєму зятю Святополку знову зайняти київський стіл, з якого його скинув брат Ярослав. З цією метою польський король разом із Святополком іде на Київську Русь; Ярослав, зібравши військо, зустрічає супротивника на річці Буг; спочатку обидві сторони, як видно, не наважуються вступити в бій. «А був у Ярослава кормилець і воєвода Блуд. І став Блуд глузувати з Болеслава, говорячи: «Ось як ми пропорем тобі тріскою черево твоє товстеє!» Був бо великий і важкий Болеслав, так що навіть на коні не міг сидіти, але був тямущий. І сказав Болеслав до дружини своєї: «Якщо вам од сього глузування не прикро, – я один погибну!» І, сівши на коня, вбрів він у ріку, а вслід за ним – вої його. Ярослав же не встиг приготуватися до бою, і переміг Болеслав Ярослава. Ярослав тоді втік із чотирма чоловіками до Новгорода, а Болеслав увійшов у Київ із Святополком» [6, 83].

Але Святополк, якого врятував польський король, вчинив змову проти поляків. Болеслав, дізнавшись про небезпеку, поспішно виступає з Києва зі своїм військом, при цьому він відводить багато полонених, в числі яких були бояри Ярослава і його сестри. За даними Яна Длугоша, Болеслав, захопивши Київ, зробив своєю наложницею сестру Ярослава, Передславу, пізніше видану, у Польщі за Болеслава III Рудого, де той тоді був у вигнанні і де його осліпили. Утікаючи з Києва, Болеслав забрав із собою і ще одну сестру руського князя, Премиславу, помилково

названу у Яна Длугоша Мстиславою, згодом її видали за Ласло Сара Лисого [14, 555].

Тітмар Мерзебурзький пише, що Болеслав захопив тоді навіть дев'ятьох сестер Ярослава, його мачуху, тобто сьому його жону Адель і невідому на ім’я першу Ярославову жону [14, 320]. За Літописом руським, до польського полону потрапив тоді також друг Передслави Мойсей, угрин, чернець Києво-Печерського монастиря [6, 83].

Крім того, з цього часу Червенські міста, які належали до Київської Русі, відходять до Польщі. Ось як викладає цю подію Літопис руський; ми не бачимо тут жодних натяжок у викладі; навіть можна сказати, що літописець у цьому випадку відрізняється повною безпристрасністю, що, між іншим, виражається в тому, що він прямо, не приховуючи, говорить про втечу Ярослава всього лише з чотирма воїнами після захоплення Болеславом Червенських міст. Впадають в око різкі відмінності між текстом Марціна Ґалла і літописом: сама причина походу Болеслава у руського літописця є більш раціональна: він іде на допомогу зятю, при чому ним керує родинне почуття, а, можливо, родинна симпатія до Святополка, який мав спільні з польським королем цілі, прагнув, як і він, об’єднати княжу владу в одних руках. Знаючи цей головний принцип політики Святополка, нам ясні будуть і ті наміри його, якими він керувався, вбиваючи своїх братів Бориса і Гліба. Цей привід до походу Болеслава більш ймовірний і більш правдоподібний, ніж ті причини, які виставляє Марцін Ґалл, приписуючи виступу Болеслава образу його самолюбства через те, що руська княжна відмовилася вийти за нього заміж.

За Марціном Ґаллом, виходить, що Болеслав здобув дві перемоги над руськими: першу – як тільки вступив на кордони Русі, при чому в руському війську не було самого князя Ярослава; він у той час був у Києві і ніби зовсім не цікавився цим; друга перемога була здобута над руськими після взяття Києва, коли польський король повертався на батьківщину; ця друга битва, як оповідає Марцін Ґалл, сталася за найбільш невигідних для Болеслава умов; тоді у нього було дуже мало війська. Польському літописцю, звісно, подобалися звитяжні дії Болеслава над руськими і він зважився зробити з однієї перемоги – дві, обклавши як першу, так і другу різною обстановкою, в усякому разі такою, що наближає торжество

поляків. Літопис руський розповідає, що Ярослав не сидить безпечно в Києві і не очікує, поки ворог підступить до самої столиці; навпаки, князь збирає військо і йде до Бугу на зустріч ворогові. Найголовнішу ж поразку його можна почасти пояснити різноплемінністю руської дружини, тому що, як говорить літопис, «Ярослав же зібрав множество русі, варягів, словен» [6, 82]. Окрім того, невдачу Ярослава можна пояснити іншою, досить імовірною обставиною: Ярослав був ревно зайнятий оновленням Києва, оскільки столиця Русі за рік до вторгнення Болеслава постраждала від жахливої пожежі, що винищила майже половину міста; ймовірно, що ця звістка про похід поляків його застала зненацька, і він не мав достатньо часу, щоб приготуватися до відбиття ворога. Про другу перемогу Болеслава нема відомостей ні в Літописі руському, ні в інших джерелах. Нарешті вихід Болеслава з Києва Літопис руський пояснює змовою поляків: «Болеслав тим часом перебував у Києві, сидячи тут, а нерозумний Святополк наказав: «Скільки ото ляхів по городах – бийте їх!» [6, 82]. Причиною цього були таємні дії Святополка проти тестя. Святополку неприємним було тривале перебування в Києві Болеслава, та при тому ще й із військом; він серйозно міг його підозрювати в бажанні захопити владу в свої руки. Все це вельми природно, та в Марціна Ґалла про це ні слова. Болеслав приєднав до свої володінь Черленські міста; на стороні цієї звістки доведеться визнати більшу частку ймовірності. Звичайно, легше було Болеславу відторгнути, користуючись слабкістю Ярослава, Червенські міста, ніж збирати данину з Русі, та при тому ще й довгий час, як зауважує Марцін Ґалл.

Звернемося до останньої розповіді Марціна Ґалла про Київську Русь; на жаль, вона знову ж таки в значній мірі має казковий характер. Розповідь присвячена опису побачення руського князя з польським королем. Справа відбувається так: той самий князь, якого Болеслав посадив у Києві (тобто Ізяслав) звертається з покірним проханням до польського короля: «Попросив його вийти до нього назустріч і дати йому поцілунок миру у знак поваги до його народу, польський король погодився, і руський князь дав йому те, чого він хотів, а саме: порахували число кроків коня Болеслава Щедрого від того місця, де він стояв, до місця зустрічі, і стільки ж руський князь виклав золотих марок. І

він, Болеслав, не сходячи з коня, з усмішкою посмикав його за бороду, подарував йому достатньо дорогий поцілунок» [10, 47].

Ґалл Анонім змальовує цю принизливу для руського князя сцену із задоволенням, додає, що польський король у знак високого достоїнства навіть не потрудився зійти з коня; він з погордою усмішкою потягнув спочатку руського князя за бороду, а потім вже поцілував його; цей поцілунок, за зауваженням хроніки, був дуже дорогим (satis pretiosus) для руського князя, який тепер вважав себе щасливим. Звісно, цю розповідь можна також зарахувати до легендарних, у ній простежуються сліди навмисної ідеалізації Болеслава Хороброго.

У двох останніх книгах змальовано дитячі, юнацькі та зрілі роки життя головного героя хроніки – «wojowniczego», «niestrudzonego», «bezprzykładnego» Болеслава II Кривоустого, «młodzienca za wiekiem», але «starzca za męstwem», що не боїться вступити у двобій одночасно з лицарем і диким кабаном або розлюченим левом, не прагне до розкоші, пустих забав, бенкетів і пиятик, знає тільки дві пристрасті – полювання і військові дії. Марцін Ґалл виокремлює ті риси короля, які роблять його достойним наступником Болеслава Хороброго і допомагають йому у цей «ołówiany wiek» смут діяти мудро, сміливо, рішуче відстоювати незалежність і єдність країни.

Бачивши, як у Польщі загострилися міжусобиці князів, як країна розпадається на окремі князівства, розуміючи, що розчленування держави призведе до посилення зовнішньої загрози, Ґалл закликає князів припинити братовбивчу боротьбу і згуртуватися навколо Кривоустого для зміцнення єдності польської землі. Ця думка історика-патріота червоною ниткою проходить через увесь твір. Вона реалізується в портретних замальовках дійових осіб, у зображенні батальних сцен, в картинах природи та самій манері розповіді, часто схвильованій і пристрасній, у якій виявляються симпатії і антипатії автора до своїх героїв.

Патріотичний характер хроніки визначив її популярність і в наступних століттях, коли польському народу довелося відбиватися від нападу татар, турків і німецького Тевтонського ордена. Велику пізнавальну цінність хроніки складають її численні реалії, що дають яскраве уявлення про економічне і громадське життя, про побут, звичаї поляків X-XII ст.

Таким чином, у своїй хроніці Марцін Ґалл не тільки оспівав діяння князів і королів, але й розкрив широку панораму життя польського суспільства X-XII ст., обґрунтував цілу систему уявлень про польський народ як про особливу етнічну спільність, відмінну від сусідніх народів і в деяких аспектах їм протиставлену. Саме це спонукає вважати працю Ґалла Аноніма давнім достеменним свідченням етнічної самосвідомості поляків, що історично склалася у той період [9:6, 9]. Очевидно, цей рівень самосвідомості відповідав певному етапу розвитку ранньофеодальної народності, яка до того часу включила до свого часу уже більшість колишніх племен басейнів Вісли й Одри.

Усвідомленню приналежності до польської народності все ширших кіл населення сприяли як укріплення державного апарату всередині країни, так і зовнішньополітична конфронтація Польської держави із сусідами. Пізніше, у період феодальної роздробленості, рецидиви племінної ідеології використовувалися носіями центробіжних тенденцій. Однак за період існування Давньопольської держави загальнопольська свідомість укоренилася настільки, що вона не тільки збереглася в умовах розпаду Польщі на удільні князівства, але і стало істотним компонентом ідеології об'єднувального руху.

Що ж стосується візії Київської Русі в «Хроніці» Ґалла Аноніма, то тут є свої плюси і мінуси. Відомості про Київську Русь у творі надзвичайно важливі, бо вони вперше введені у наковий обіг і дають уявлення про першу польську писемну пам'ятку. Твір містить ув собі велику кількість писемних джерел, раніше не відомих. Наталія Щавелєва підкреслює: «Перед читателем Хроники Галла Анонима Русь предстала единым государством со столицей Киевом (caput regni») и единовластным правителем. Галл русских князей называет королями (reges), не делая разницы между главами Древнерусского государства и властителями стран Западной Европы (reges Bohemorum, Ungarorum…). Польський хронист и своїх монархов менует королями, тога как немецкие историографы XI в. (Титмар Мерзебургский, Бруно Кверфуртский) называют польських князей «вождь, герцог» («dux») или «господин» («dominus»), противопоставляя их русским королям («reges») и германскому императору («senior»)ю Так же и Польша называется у них лишь землей, а Русь – королевством («regnum»)…

Русского князя Ярослава (…) Галл Аноним называет («dux») и видит, вероятно, такую же разницу между королем и князем на Руси, какая сувществовала между императором и герцогом в Германии» [7, 17].

Ще Іван Лінниченко відзначав, що в «Хроніці» Ґалла Аноніма присутні сліди «явной тентенциозности, неточности и неопределенности изложения [5:1, 218]. Михайло Грушевський наголошував на тому, що автор об'єднава у своїй хроніці «леґенди і анекдоти, що задержалися в народній пам'яті, а при тім помішала докупи сей похід з пізнішим аналогічним походом Болеслава Сміливого 1069 р., так що ці самі подробиці повторюються при обох походах – напр., леґенда, що Болеслав ударив мечем у київські Золоті Ворота» [1:1, 558].

На тенденційність «Хроніки», спотворення фактичних подій вплинули суспільні погляди, політичні та ідеологічні стереотипии середовища, яке репрезентує Марцін Ґалл. Суб'єктивність оцінок і надто емоційне висвітлення фактів стає зрозумілим при вивченні творчих принципів давніх історіографів, системи уявлень тодішніх наукових шкіл, стилю і методу викладу подій.

Та все ж у хроніці Ґалл Аноніма, як і в інших літописних пам'ятках другої половини XII – початку XIV століття етнічна самосвідомість поляків експлікована із більшою інтенсивністю, ніж у попередній період. Тут одним із головних показників етнічної приналежності стає мовний критерій: поляки – «ludzi języka polskiego». Деякі історики до цього періоду зараховують появу польського народу із своєю самосвідомістю [12:2, 64]. Однак у світлі викладеного перші етапи формування польської народності слід зарахувати до ранішого періоду. Це приблизно IX – X ст. Народність, що формувалася в цей період, можна назвати давньопольською. Така термінологічна відмінність підкреслила б як зв'язок двох етапів консолідації народності, так і істотну відмінність другого етапу, коли етносоціальні структури стали спиратися на значно інтенсивні, ніж раніше, інтеграційні процесі в сфері економіки, соціально-політичного життя, культури.

Література:

1. Грушевський М. Історія України-Руси: В 11 т. – К.: Наукова думка, 1992. – Т.1. – 648 с.

2. Иловайский Д. Исторія Россіи. – М.: Тип. Грачева И.К., 1876. – 330 с.

3. Карамзинъ Н. Исторія государства Россійскаго. – Спб.: Тип. И.Греча, 1818. – Т.2. – 254 с.

4. Кондратович Л. История польськой литературы отъ начала ея до настоящаго времени. – М.: Типография В.Грачева и Коми, 1860. – Т.1. – 540 с.

5. Линниченко И. Взаимныя отношенія Руси и Польши до половины XIV столѣтия. – Кіевъ: Университетская типографія, 1884 (отдельный оттиск). – Ч.1. – С.215 – 821.161.2 – 222.

6. Літопис руський. За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – 592 с.

7. Щавелева Н. Польские латыноязычные средневековые источники. – М.: Наука, 1999. – 210 с.

8. Щавелева Н. Послание епископа краковского Матвея Бернарду Клервосскому // Древнейшие государства на территории СССР. – М.: Наука, 1976. – С.113-117.

9. Acta Poloniae Historica. – 1962. – V.6. – P.9-17.

10. Anonim tzw. Gall. Kronika polska. Przełońył Roman Grodecki / Oprac. Marian Plezia. Wyd. 5-e. – Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódż: Wyd. Imenia Ossolińskich, 1982. – 178 s.

11. Bandtkie J.W. Martini Galli Chronicon. – Varsavie, 1824. – P.XIX-XX.

12. Grodecki R. Powstanie polskiej świadomości narodowej na przełomie XIII I XIV w. // Przegląd Współszesny. – 1925. – T.2. – S.62-74.

13. Michałowska T. Gall Anonim: «Gesta królów I książąt polskich» // Michałowska T. Średniowiecze. – Warszawa: PWN, 2008. – S.107 – 129.

14. Thietmari Merseburgensis episcope Chronicon / Ed. M.Jedlicki. – Poznań: Instytut Zachodni, 1953. – 564 s.

15. Tyc T. Z dziejów kultury w Polsce średniowiecznej. – Poznań: Wyd. Fiszer i Majewski, 1924. – 138 s.

16. Zeszyty Nasukowe Uniwersytetu Lódzkiego. – 1959. – Z.12. – S.42-50.

Володимир Працьовитий, проф. (Львів)

ББК83.3 (4 УКР)
УДК821.161.2 – 31

Концепція світобудови в романі «Жовтий князь» Василя Барки

У статті «Концепція світобудови в романі «Жовтий князь» Василя Барки» автор простежив, як письменник відтворив унікальний український світ від супротивного. Зберігаючи в пам'яті на генетичному рівні національний часопростір, митець відтворив жахливі картини руйнування світобудови українського суспільства більшовицькими вандалами, які знищували храми, плюндрували церковні атрибути знущалися над українцями, прирікаючи їх на голодну смерть під час голодомору 1932 – 1933 рр.

***Ключові слова**: роман, конфлікт, голодомор, менталітет, український світ.*

Роман «Жовтий князь» Василя Барки – це зворушлива і гнітюча розповідь про трагедію української нації, яку нещадно винищувала більшовицька диктатура, організувавши голодомор 1932 – 1933 рр., прирікаючи на голодну смерть понад десять мільйонів українців. Автор особисто пережив трагедію голодомору, яка була спрямована на безжалісне і безцеремонне винищення непокірних українців, котрі вперто не хотіли долучатися до більшовицької «кошари». Крайнє стерплення голоду допомогло письменникові описати дії героїв у «граничному» стані. Як зізнавався митець, «голод витерплювався тяжко, в повному виснаженні, з дюжиною відкритих при напрямках кровоносних судин ранок, звідки сочилася брунатна рідина; на ногах тріскалася шкіра, оголюючи слизисто-кров'янисту поверхню. Трудно було ходити і треба було часом опиратися об стіни чи паркани, що коло них уже багато земляків лежало недишучих. Здавалося: ось кінець! – але з милостивої волі Божої пощасливилось вижити, можливо, для свідчення: що сталось» [Барка 2000: 38 – 39].

Велике бажання донести жорстоку правду про голодомор 1932 – 1933 рр. і створити цілісну візію національної трагедії України вилилося в бажання написати роман. Власні враження письменник доповнював спогадами співвітчизників та записами,

які він почав регулярно вести, починаючи з 1943 року. Більше двадцяти років знадобилося йому, щоб зібрані факти вплести в панорамне художнє полотно, котре відтворювало життя українців під більшовицькою окупацією. Основу сюжету в романі «Жовтий князь» складали подробиці зібраних фактів від часу голодомору до оформлення тексту – в 1958 році.

Створений художній текст пройнятий болем і скорботою. Обірвані речення, фігури замовчування, внутрішні монологи, емоційно насичені діалоги, нетрадиційна стилістика свідчать, що митець після кількох десятиліть не міг відсторонитися від подій, які глибоко запали йому в душу. На думку М. Кульчицької, «Василь Барка, мабуть, найменше «ховається» за текст. Його авторський голос рішучим крещендо виступає у численних відступах і вкрапленнях переважно публіцистичного характеру» [Кульчицька 2002: 6]. Водночас письменник, зважаючи на порушену проблему, змушений був виявляти виняткову стриманість, естетичну виваженість і морально-етичну тактовність.

Твір має нескладний сюжет і просту композиційну структуру, призначену для розповіді про трагедію однієї родини, яка символізувала українську націю в роки голодомору. Та для нього характерна складна, багатопластова стилістика, яка зумовлена світоглядними, релігійними, соціальними, політичними та національно-культурними факторами. «Василь Барка раз по раз веде мову про дух, духовність людини як представника певної етнокультурної частини світу. Для нього найголовніша в людині її внутрішня суть, єство, думки, її духовні пріоритети. …Духовний простір для нього – це віра, релігія, культура, інтелект, важливі цінності його народу» [Маланій 2011: 59]. Етнопсихологічну складову, з якої виростав український національний характер, автор намагався не випустити з уваги при відтворенні екстремальних ситуацій виживання українців під важким пресом тоталітарної системи. І тому індивідуалізації образів-характерів митець досягає не тільки портретними характеристиками вимучених голодомором людських постатей, а й через розкриття їхньої внутрішньої сутності в умовах жахливих потрясінь.

«Жовтий князь» має виразне антибільшовицьке спрямування. Це політичний роман, в якому письменник порушує складні національні, соціальні, морально-етичні та глобальні

політичні проблеми. Василь Барка усвідомлював загрозу, яку несла комуністична пошесть. «Комуносоціалізм – це люциферичний міраж, і всі спроби побудувати його, добровільні і примусові, неминуче кінчалися занепадами і нещастями, бо можливість здійснити його – така неприродна, як ходити по стелі догори ногами. Я сам, колишній марксист, пройшов через таку протиставу серед найлютіших обставин життя, і надіюся, мій досвід прислужиться духовною допомогою для багатьох» [Барка 2000: 1], – написав автор у присвяті до видавництва «Наукова думка», яке публікувало його твори.

Василь Барка не мав жодного сумніву, що метою страшенного голоду в 1932 – 1933 рр. на Україні та в деяких місцевостях Радянського Союзу, а на Кубані в 1933 – 1934 рр. було «невідновимо підрізати непокірне селянство, першою чергою – українське. Вгасити його життьову віру, одночасно обезголовлюючи його: вибиваючи вільнодумну інтелігенцію, а особливою спустошливістю – коло вісімдесяти відсотків складу – на Україні» [Барка 2000: 36].

Символом зловісної сатанічності, яка нависла над Україною, став Жовтий князь, зображений на картині незнаного майстра. Правда про непереможність українського національного духу випробовується диявольським промислом, який супроводжувався стражданнями, кров'ю і смертю. «Народ витерпів один з найвеличніших іспитів в історії своїй – в нім подолав супротивника моральними силами і – висходячи вслід своєму Спасителю на власну Голгофу; прийняти ніби хрещення огнем – у муках, подібних хресним, через відданість своїй життьовій правді-вірі. Від неї не відступив, воліючи гинути» [Барка 2000: 39].

У змісті твору автор визначив три аспекти:

«І. Реалістичне зображення нещастя в сім'ї селянина; всього страдницького побуту в холодній хаті; розпачливих пошуків хліба – в мандрах, коли відкривалося похмуре видовище масової загибелі; ІІ. Психологічні нариси; опис незвичайних перемін у душевному житті кожного в родині, що вже гине; ІІІ. Метафізичний вимір, властиво, духовний; висвітлення деяких явищ із іншої, вищої сфери, відкритих зосібна через церковне життя; а також явищ із світу темних могутностей, незамиримо ворожих людській природі» [Барка 2000: 39].

Ці три аспекти зображення реальної дійсності нерозривно пов'язані між собою, що дало змогу письменникові створити живі та вражаючі картини українською світу, на який посягнули більшовицькі варвари.

Більшовики нищили українців під будь-яким приводом і без будь-якого приводу. Їхня варварська сутність безцеремонно проявлялася на кожному кроці. Автор детально описує епізод знущання над невинними та беззахисними селянами: «Коли брали людей, то діти за них чіплялися, в одного діти були німі, ніяк говорити не могли, і так чіплялися, що страшно глядіти, а їх прикладами били – поламали їм руки. Всіх, і дітей теж, зібрали на площу: там розривними кулями повбивали, скрізь мозок розлітався, лежали довго, мухи їх обліплювали і сморід стояв тяжкий» [Барка 2000: 77]. Старі жінки, які вже не боялися смерті, пішли до начальства і вимагали прибрати мертвих – поховати в одній ямі. Та комісар, в червоній будьонівці, як сатанинець, закричав: «Не сміть! То – вороги! Єсть наказ від Леніна, з ворогами розправляться, щоб духу нашого боялись» [Барка 2000: 77]. Очевидно, що в таких діях більшовицького режиму проявлялася свідома і послідовна політика, спрямована на ідеологічну і морально-психологічну деформацію суспільства з метою зруйнувати «віками утверджувані й сповідувані принципи народної етики і моралі, нівелювати елементарні засади й основи людського співжиття» [Жулинський 2010: 592]. На думку Леоніда Плюща, «в Барки зображене антипекло, пекло навпаки – злодії, що обманно захопили владу, створили пекло для обманутих, назвавши його раєм» [Плющ 1988: 77]. І цей пекельний стан більшовики постійно підтримували. Вони забігали в хати, як собаки, видирали з рук останнє, і бігли далі. Роздавали селянам борошно з собачих кісток, від яких скручувало животи, годували селян пиріжками із людського м'яса.

Василь Барка показує представників влади як дику орду. «Заскочили в хижу, і все перевертали. Глечик із смальцем, – надщербнутий, без ручки, – поставили до дверей як коштовну здобич. Один ґвинтівочник став: стерегти!.. поважний, як виобраз «порядку» [Барка 2000: 65].

Селян, які хотіли знайти хоч якийсь харч, не випускали за межі України. А з тими, яким вдавалося якимсь чином прорватися через кордон, при поверненні поводилися жорстоко і безцеремонно.

Міліція і червоні шандарі, яких називали «круки душоїдні» «обшукували всіх, переходячи з вагона в вагон; торбинки, клунки, вузли, мішки, «сидори», – все тягнуто під жаденющі очі оглядачів. Скрізь запускаються причіпливі п'ятірні, що звикли до одного зусилля: грабежі останніх харчів людських» [Барка 2000: 106].

Голодні та виснажені селяни збиралися біля млина, який працював безперервно, та не могли отримати ні порошинки так бажаного борошна. Вони бачили, як надриваючись під вагою мішків з борошном вийшли представники влади – Отроходін і Шікрятов. Скелетоподібні тіні не витримали і простяглися висохлими руками до мішків, намагаючись їх відняти. Прибігли міліціонери і розкидали селян, як копу порожніх снопів. І в цей момент «Отроходін підкида коліно, щоб підбити вгору мішок і підтримати, – тоді миттю ж, звільнивши праву руку, б'є худих по чім влучить і валяє на сніг. Одного, висохлого, мов павутина, поцілив прямо в перенісся і той, непритомний, скрутився на місці» [Барка 2000: 123]. У цьому епізоді письменник виразно і переконливо показав, як проявлялася злочинна сутність червоної імперії в особі Отроходіна, сповненого московської пихи та зневажливого ставлення до українців, приречених на голодне вимирання на рідній землі. І таке агресивне ставлення до українців московського зайди мала глибоке коріння, оскільки воно закладене в генетичній структурі москалів, відповідно до чого протягом століть вироблялася експансіоністська політика імперської Москви.

Коли люди намагалися прорватися до млина, то солдати виставили проти них кулемети: «Мов косарі-крадіжники, поспішаючи, кладуть колосся чужої ниви, так кулеметники стрілянинoю косили ряди селян. Білу поверхню вкрили собою снопи, звалені завчасно, в беззаконних жнивах. Кров'ю змокши, протавав сніг, коли стогін останнього болю пройшов крізь безгоміння поля і наповнив той світанок» [Барка 2000: 158].

Наслідки сталінської політики в Україні були жахливі, бо в селян не тільки забирали хліб до останньої зернини, а й позбавляли можливості заробити на прожиття. Житницю Європи більшовики перетворили на суцільне кладовище: «Мертвих кладено також біля могилок, просто на білу поверхню, або загортано так неглибоко, що земля і сніг, злягаючися, потроху вивільняли їх, показуючи недавні заметини. Всюди видно: то нога, то коліно, то рука по

лікоть чи сама кість, чи вигнута спина і голова, – виставляються з глинистого ґрунту і зимового покрову, як після побоїща, веденого вже не людьми, а збігом демонів, що не знають звичаю достойно класти покійників на останній сон. Кинули їх мертвими і притоптали, швидко через них перебігши» [Барка 2000: 134].

Реалістичне відтворення дійсності Василь Барка поєднує з натуралістичними картинами: «Дядьки беруть довгі жердки з крючками, ніби гакосписи, вживані пожежниками в роботі серед вогню, і входять по мертвих. Через поріг тягнуть труп чоловіка до воза; потім, перемінивши жердки на вила, простромлюють: один вганяє гостряки крізь ноги, а другий крізь шию… З натугою піднімають труп, хоч то сам кістяк в шкірі і лахмітті, і кладуть на віз. Відпочинувши, знов зайшли в хату, виволочили відтіля, мов великий потлілий сніп, труп жіночий, з пальцями в глині, і так само на віз поклали, після чого побрели по мертвих малят» [Барка 2000: 207].

Такі сцени набувають символічних ознак. Василь Барка в такий спосіб намагається загострити увагу на тому, як більшовики приземлювали та примітивізували український світ, вихолощуючи з нього ставлення до людини як творіння Божого, прирівнюючи її до потлілого снопа.

Незважаючи на шалений терор, українські селяни намагалися в будь-який спосіб вижити. Вони придумували різні пристрої та приладдя, щоб ловити шпаків, горобців, ховрахів. У селі поїли кішок і собак, але це не допомагало. Своєю людиноненависницькою політикою більшовики довели українців до людоїдства. Селяни божеволіли від голоду і в такому психічному стані не усвідомлювали своїх дій. Письменник створює моторошну картину сімейного божевілля: «Пішли назустріч молодиці, до дерев на розгородженому дворі, схопили її за руки вчотирьох і ведуть. Вона дуже пручається, повторюючи кричма, щоб зразу вбили її, – ледве змогли довести до порога. Вже не розуміє, куди ведуть. Перейшли гурбою через сіни і відчинили двері: побачили біля печі чоловіка, що мав на собі стріп’я від сорочки і дивився шалено; верхні повіки підняті високо і погляд врізається на прибулих. Скрізь по хаті кров; на лаві зарізана дитина і жаско спотворена» [Барка 2000: 150]. Цей епізод засвідчує, що голод настільки виснажував організм, що селяни втрачали людську

подобу, вони вже не відали, що роблять. «Ця деградація людини є взагалі «закріпленим здобутком» радянського побуту» [Ольжич 1994: 147], – зазначав Олег Ольжич.

Тиск на українців здійснювався по всіх усюдах. Червоні шандарі виловлювали їх, як звірів: «Застукають кого в місті біля ларька з хлібом – пруть на грузовик і – в степ! На сніг викинуть, кілометрів за сорок. Добре, як хто добудеться…» [Барка 2000: 161].

І всі ці дії супроводжувалися великою брехнею московської пропаганди, яка заперечувала жахливі наслідки голодомору 1932 – 1933 рр. Василь Барка в саркастичній формі висміює таку політику Москви: «Ще ніколи в світі і ніде під місяцем ніяка істота жива не купалася в неправді, як червона партія: мов колосальна безрога в калабані; впивалася і вимазувала боки і писок, ноги і вуха, обхлюпувалася і в захланному впоєнні на весь світ вивискувала свою насолоду» [Барка 2000: 163].

З Московії прийшло в Україну ще одне лихо – злодійство: «Злодійства в нас не було, ніхто дверей не замикав; виходячи сім'єю в поле, поставлять коромисло до дверей – і вже прохожий бачить: нікого немає дома… повернувсь і пішов геть. Думки тієї не було, щоб зайти і взяти щось. …Жили без злодіїв; аж тепер набігло їх звідкись, не встережеш нічого! – все потягнуть, ледве одхилишся на хвилинку» [Барка 2000: 168].

На тлі грандіозних руйнувань українського світу та величезних жертв голодомору письменник створює образ «хазяїна» – сатанинського конструктора кампанії винищення українців. Він не переймався людськими втратами, бо вже побудував для себе комунізм не по Енґельсу, а по циганському королю: «М'ясо – з господарства, що все достарчає тільки на його стіл. Літак возить свіжо зарізаних барашків для шашлика, чого, звичайно, не передбачено в «Капіталі» Маркса, в розділі «Історична тенденція капіталістичного нагромадження» [Барка 2000: 172].

Антигуманна політика більшовиків проявлялася на кожному кроці. З точки зору українського світосприйняття їхня поведінка виглядала абсурдною: «Їздять і дивляться в двори; як бачать, що сліду нема, значить, вимерла сім'я. І вони такі веселі! Радіють, сміються, папіроски викурюють і вціляють недопалками в вікно, – справжні пекельці» [Барка 2000: 179].

Тих, що вижили, більшовики намагалися перетворити в рабів. Наглядач пильно стежив за селянами, щоб вони не споживали зерно під час жнив: «Крадіжники! Хто візьме зерна в рот, зразу одправлю в суд – дадуть десять років тайги за злодійство проти соціалістичної власності» [Барка 2000: 195]. І тут же проявлялися подвійні стандарти: «Хиляться тутешні, а прислані їдять на повну губу, о! То такі московці, що мертвого з домовини вивернуть і з рота видеруть зернину: на заготівлю. Їм і наша потріскана ступа очі мозолить» [Барка 2000: 199].

До брехливої більшовицької пропаганди долучилася преса. Часопис з красномовною назвою «Ленінський шлях» розповсюджував фальшиву інформацію: «Підкуркульники в місті об'їдаються чужим хлібом… не хотять робити в полі… це саботаж!..» – і далі в такому змісті; багато і густо» [Барка 2000: 214].

Насправді, замучені хлібороби, опухлі від голоду, з потрісканою шкірою, з якої сочилась водиця, або сухі, як дошка, не мали сили вдержати косу в руках. А врожай 1933 року подекуди видався невиданий: під гарячим сонцем зерно осипалося. Прислані з заводів і фабрик не могли дати собі ради. «Таких жнив не було від створення світу і вже не буде» [Барка 2000: 293], – підсумовував письменник наслідки більшовицького урядування.

Звичайно, в усіх цих жахливих картинах помітна певна антибільшовицька тенденційність. Перебуваючи за кордоном, у Німеччині (від 1943 року), В. Барка кардинально змінив свій погляд на світ. «Життя на «граничних ситуаціях», читання нових книжок, недоступних раніше, передусім – релігійних, відвідування церкви, а найбільше довгі роздуми на самоті зовсім змінили погляди» [Барка 1993: 650]. Як глибоко релігійна людина – білий монах, – він дуже добре усвідомлював, що поряд з голодомором жахливі наслідки мали процеси руйнування Христової віри і підміни її марксизмом-ленінізмом, коли замість Бога людей змушували поклонятися комуністичному ідолу.

В. Барка вважав, що «серед усіх трагедій людини найглибша – трагедія її гріховного відділення від Бога, від небесних сил і життя в воскресінні» [Барка 1977: 14]. Совєтська література не тільки заперечувала Бога, а й відділяла людину від духовного космосу, вихолощувала з мистецтва творче Боже начало,

приземлювало його та примітивізувало. І свою творчу місію письменник вбачав у тому, щоб очистити український художній світ від більшовицьких рудиментів і відновити його національну природу. На противагу письменникам соціалістичного реалізму, які відривали героїв від рідної землі і заслоняли їм небо, він намагався закорінити дійових осіб в національний ґрунт і відкрити їм небесний простір. Бо правдошукання в українській літературі, як складовій європейської, «склалося під впливом християнства з його всепроникаючими істинами, найбільшими і найсвятішими з усіх, відомих людству в його історії» [Барка 1977: 67].

Василь Барка вибудовував свою концепцію світосприйняття на основі Євангелії, християнських принципів та європейського гуманізму. Моделюючи стосунки у сільській родині Катранників в селі Кленотичі, автор поєднує християнський світогляд з українськими національними традиціями. «Саме національна ментальність – це сутнісна основа авторського світогляду» [Маланій 2011: 51].

Українці протягом багатовікової історії вибудували не тільки матеріальний світ з білими хатинками та вишневими садочками, а й виробили свої духовні орієнтири, морально-етичні принципи та естетичні смаки, які давали їм можливість жити і розвиватися в цивілізаційному вимірі. Але такий стан не влаштовував більшовиків, і вони прийшли в Україну, щоб зруйнувати цей унікальний світ і нав'язати українцям свої правила поведінки. Замість цивілізованих підходів привнесли хаос, розруху, кров і смерть. У цьому і полягав конфлікт цивілізацій – європейського гуманізму і московського варварства, які несумісні, як огонь і вода. Уже в першому епізоді роману Василь Барка зображує абсурдність ситуації. Дарія Олександрівна з любов'ю наряджає доню, щоб іти до церкви, але та відмовляється, бо боїться, щоб з неї не сміялися учні та вчителі. Безбожність і страх стали виразними ознаками більшовицького ладу, які паралізували людську волю. Але Оленка переборює боязнь: «Гарно – з мамою піти; в церкві бабуся стоїть; а від просмішників одвернутись, і годі» [Барка 2000: 43].

Більшовики здійснювали велику наругу над людиною. Вони безцеремонно нав'язували комуністичний світогляд, обов'язковим атрибутом якого було безбожництво. Новоявлені комсомольці

нещадно руйнували храми, плюндрували церковні атрибути, перетворювали церкви в склади городини та зрізаних лісових дерев, намагаючись відлучити українців від Христової віри братолюбія та нав'язати класову ненависть та злобу.

У селі Кленотичі була давня дерев'яна церква, збудована ще до навали татар, які її не займали, бо поважали несвою віру. А комсомольці, озброївшись ломами, кайлами, сокирами, молотками, линвами, пилками, як збройні солдати, прийшли руйнувати святиню. Селяни, не даючи отямитись руйнівникам, без жодного слова наповнили церкву і з мурав'їною запопадливістю обпали обладнання в церкві. Миттю схопили Євангеліє, хрест, дарохранильницю, антимінс і все, що можна було винести з олтаря. «Корогви серед живого виру хитались, падали і, відділені від древка, щезали за пазухами в селян; ікони зіходили з своїх місць і, трохи пропливши над поверхнею, також тонули в людських течіях. Плащаниця, обережно несена, світліла над головами, наближаючися до дверей, і раптом – ніби розтанула. Кадила, священичі одежі, таці, лампадки, – всі речі, які можна врятувати від напасників, щезали негайно» [Барка 2000: 61]. Так організовано селяни рятували свою духовну спадщину, намагаючись зберегти її від брудних, загребущих рук.

Дарія Олександрівна вирішила заховати від більшовиків церковну чашу. Вона передала її на зберігання Мар'яні, пічниковій дружині. Пічник викопав невелику шахту, «вимурував чотирикутник і всередину поставив скриньку, що видавалась темна, хоч була синя, в ній – чаша, обгорнута, як попереду, білою шовковою хусткою, а також аркушами воскового паперу. І скріпи між дошками завосковано скрізь. Зверху густо вкрито олійною фарбою. Бережан замурував сховок цеглою, кладеною в два шари; дошками ж накрив яму на виступцях і нагорнув землі» [Барка: 2000: 90]. Саме в цій старанній і скрупульозній праці пічника проявилася відповідальна місія збереження церковної чаші як символу духовності української нації.

Масовий психоз безбожництва вилився в жорстоке і безцеремонне поводження з людьми. Дарія Олександрівна в черзі за комерційним хлібом почула розповідь жінки про напасті комсомольські: «Як занадилися заводські комсомольці до нас: всіх обшукують, одежу на грудях роздирають і дивляться, чи носимо

хрестик. Риються в наших торбах і чемоданах, – де є іконка, забирають відтіля. Кидають іконки і хрестики додолу, в хаті, або надворі – в грязь, і затоптують, тут же, при нас, щоб ми бачили, як вони знущаються, і думали, наче Бога нема, коли за таке не карає. Один комсомолець зрива з мене хрестик і кричить: Я тебя задушу, гадюка, ти зачем етот дурман носіш…» [Барка 2000: 163 – 164].

Щоб хоч якось прояснити антилюдські та незбагненні вияви більшовицької диктатури, Василь Барка дає узагальнену характеристику звіра, який в «злій збиранині твориться». Устами дідуся автор розкриває його звірину суть: «Виліз він з багна в образі компартії, – зразу кинувся на сім'ї людські: розриває їх, бо сказано – звір. І він не останній; будуть зліші. Потім всіх придавить один. Поставить на всякому спокушеному знак: що думати і що робити. Хто відступає, – кара! Всіх супротивних йому, але вірних Христу, виклинатимуть і вигризатимуть з ниви життя, вбиватимуть, як чужих птахів – огнем, залізом, голодом; подібно тепер робиться. Погіршає люто при останньому звірі… скибки хліба не дадуть, коли не покажеться знак на лобі і на долоні, кладеній від князя, що при дияволі ходить» [Барка 2000: 110].

Кровава доктрина компартії була спрямована на те, щоб притлумити в людині Боже начало і розбудити в ній звірині інстинкти. Дідок, який розповідав про загрози жахливого звіра, покладає єдину надію на церкву: «Тільки вкріплені серцем до церкви врятуються з прірви: однаково, чи православні, чи з других приходів. Тут, між нами, церкві дано силу – зібрати всіх добрих, в останні часи спасіння. Держіться твердо, бо сказано: хто вірний до смерти, одержить вінець життя. В годину скорбі смертної відновіть правду перед очима!» [Барка 2000: 111].

У центрі роману – сім'я Катранників. І Барка не випадково зосередив увагу на одній родині, через призму сприйняття якої трагічних подій голодомору передається дух часу та атмосфера суспільного настрою. Адже саме в сім'ї українці зуміли виробити морально-етичний кодекс української нації та вибудувати свій унікальний світ, в якому сімейні цінності превалюють над суспільними інтересами, і культ родинного гнізда, незважаючи на жахливі потрясіння, виконував функцію пульсуючого джерела, яке дозволяло вистояти, вижити і перемогти зло.

Жахливі картини голодомору спонукали автора використовувати мінорну тональність зображення дійсності, що дало йому змогу не тільки відтворити атмосферу суспільства, а й показати пригнічений психологічний стан дійових осіб.

Письменник змальовує в родині Катранників три покоління: бабусю, батьків і дітей, на яких по-різному позначилися наслідки голодомору. Образи-характери ідеалізовані відповідно до традиційних уявлень про сім'ю, яка була основою українського національного організму зі своїми законами, порядками та виробленим у скрутних умовах імунітетом. Усі герої осяяні особливим світлом. Теплота, ліризм та тактовне ставлення до всіх членів родини домінували в сім'ї Катранників. Бабуся була їм «як світло з височини», «як великий янгол: тільки ними жила і для них була в неї вся думка і праця» [Барка 2000: 112].

Берегинею домашнього затишку була Дарія Олександрівна. Вона найменше їла – усе віддавала дітям – але чудом трималася. Мирон Данилович вважав її «праведницею», але боявся вимовити це слово, не впевнений, що зможе це щиро зробити. Пригнічений психічний стан Дарії Олександрівни автор відтворює через її портретну характеристику: «Обличчя в неї – з видовженістю і запалими щоками; з надто звуженими, супроти звичайного, обрисами нижніх повік, як і надто вглибленими очима, кольору темно-сірого, без гострого блиску. Але їх ясність відтінена бровами і косами – в такому відсвіті, що нагадує попіл від згорілого шовку; і видаються темнішими, ніж насправді, через неприродну блідість обличчя» [Барка 2000: 41].

У родині Катранників панував культ поваги до старших, до матері та батька. Між членами родини була злагода та взаєморозуміння. Коли рано-вранці повернувся батько, то всі позривалися на ноги і кинулися до нього. Хто тягнув добутки, хто радісно викрикував. Андрійко обхопив батька, Оленка повисла на лікті, Миколка помагав батькові з мішками. «Без кінця втішні діти йому і любі. Ось, побувши далеко в ці дні, відчув, що і не жив без них, що вся душа його – тут, і одному без них не варто на світі ходити» [Барка 2000: 115].

Головним героєм твору є Мирон Катранник, через сприйняття якого В. Барка передає трагедію української нації, підрубаної під корінь голодомором. Для цього автор використовує

внутрішні монологи за принципом потоку свідомості. Мирон Данилович переважно мовчить, але думки безперервно снують у його голові. Він бачить, як змінюється світ, і відчуває, що в ньому теж відбуваються разючі зміни, які не зразу вдається усвідомити. Світ, який був побудований на твердому законі з чіткими і несхитними підвалинами зрушився, «ніби підстави його вже розсипано і тому став вируючий, темний, сторожкий – враз відрухнеться глибиною і далекістю на кожний помах твоєї руки чи навіть на короткий позирк. Світлота розвалена; взявся чорністю обшир і збір подій в ньому; наситився ворожістю проти душі. Звів незнані досі вихори, – страшенно великі і сліпі, – і обертати їх почав: швидкістю, дужчою і злішою щодня, такою, що для душі немає місця» [Барка 2000: 98].

Кожна дрібниця завжди спокійного і врівноваженого Мирона Даниловича почала дратувати, і він втратив душевну рівновагу. Настало заглушення істоти, думки ставали порожніми і позбавленими значущості. «Над всім – пережиття кривди, без уявних мір: вона ранить жалом у кров серця, впорскуючи отруту, від якої біль, понад можливість терпіти, збирає при собі горючий неспокій. Здається, ранить кожний доторк; а поряд болісної досади обпала серце скутість: її незримими ланцюгами прип'ято почуття. Тому перешкоджено думці вихід з круга біди, як з незбагненного полону, що забрав собі в жертву – повний гіркоти і подібний до пошести» [Барка 2000: 98 – 99]. Катранник болісно відчував, як усе його єство свідомо та підсвідомо противилося варварському насильству, нарузі над людино, обмеженню її елементарних прав та свобод.

Боляче було дивитися Катраннику на поруйнований і сплюндрований більшовиками світ: «Садиби обернулися в пустоші: ні людської постаті живої, ні голосу зимової пташини, ні навіть будки собачої, не то що гавкоту, – ніде нема. Ні сарайчиків, ні курників і хлівів, клунь і комор! – все розібране і спалене. Тини позникали. Стріхи, і ті обідрані. Багато хат зовсім безверхих; подекуди біліють бантини і крокви їхні в снігу, як ребра кістяків. Позрубувано сади і пеньки викорчувано, або їх присипав сніговій. Нема диму над коминами, і стіни скрізь аж чорні; в вікнах здебільшого, замісто шибок, темніють жмутки ганчір'я. Серед сніжного обширу стирчать руїни, мов після чуми і пожежі, що

пройшли нероздільно через село, а сліди притрусила зима» [Барка 2000: 186].

Письменник зображує український світ від супротивного. Те, що бачить Катранник, є жахливим контрастом до тих уявних картин чарівної природи та строгої впорядкованості українського села. Національний часопростір, який зберіг автор в пам'яті на генетичному рівні, виступає жахливим дисонансом до реальної дійсності. Спотворена, сплюндрована рідна сторона не викликає у Мирона Даниловича жодних позитивних емоцій. «Чужою стала і немилою довколишність: ніби з глухими глибинами, що, крізь замкнутість, обвіяні в злий подих і небезпеку. Все відійшло від коренів, як і сама душа: ніби хитається, не маючи вже рідного приєднання в існуючому» [Барка 2000: 192].

Символічним образом сатанинського мракобісся був Отроходін. Конфлікт Катранника з Отроходіним виражав суперечності між Україною і Росією, між добром і злом, між Божим і диявольським началами. Мирон Данилович спостерігав за більшовицьким промовцем Григорієм Отроходіним і про себе думав: «страшний, ох, страшний! – такий переступить» [Барка 2000: 44].

Отроходін, який демонстрував безмежну шану до вождя, одягаючись у півфронтовий френч, німий до сльози і хижий до життя, своєю звіриною суттю органічно вписувався в сатанинську систему червоної імперії. Він мав звичку кожну людину, яка йому не до вподоби, ставити на підозру. Так він вибудовував шлях до влади, як червону драбину. Його не цікавили факти чи підстави. «Нема політичної матерії для змовленого запідозрення, – знайдуть побутову: розроблять маніру проти призначеного на «підозрострачення» і розвинуть її до ступеня державної важливості, навіть при філософії життя» [Барка 2000: 82]. В цьому і полягала злочинна суть московського імперіалізму, представники якого намагалися безпідставно винищити побільше українців, які не вписувалися у їхні абсурдні уявлення.

В. Барка не випадково вказує на те, що Отроходін народився в Москві і є послідовником московського імперіалізму. «Постійно в спогаді Отроходіна – столиця; там народивсь і п'ястком скріпнув: для неї ладен світ перетрусити: в переміну або загибель» [Барка 2000: 54]. Жорстокі московські підходи до

життєдіяльності більшовики силою насаджувалися українцям без їхньої згоди: «Вирішено коїти руїну. Пнеться інший розпорядок: як хаща. Без жалості. Рватимуть крихту з дитячих рук! Гірко на думці в Мирона Даниловича: «Хтось десь, боговорожий, схотів швидко нагребти гроші, – і переллють сльози в золото; наситять жадобу» [Барка 2000: 49].

Метафора «переллють сльози в золото» достеменно характеризує диявольські плани більшовицької системи, спрямовані на руйнування і знищення українського унікального світу. Діти влучно характеризували більшовицьких посіпак новоствореними словами: «хліботруси, хліботруди, хлібокуси, хлібопроси, хлібоноси, хлібовози, хліботорги, хлібокупи, хлібокради, хлібодани, хлібобери, хлібохапи», поєдуючи хліб з тими жахливими явищами, які принесли на українську землю більшовики. Нові назви отримали місяці року: «грудень – трупень, січень – могилень, жовтень – худень, листопад – пухлень, лютий – людоїдень, березень – пустирень, квітень – чумень».

Письменник вплітає в канву твору різні селянські долі. Савченко розповідає свою трагічну історію: «Знаєте самі: село, мов стара птиця, гребеться – зернину шукає. Ми сиділи голодні. Тоді зарізали півня, останнього в дворі: був він, як годинник, будив раненько, а довелося порішити. Зварили борщ і сіли до столу; хліба зосталось півпаляниці. Де не візьмись, комісія – приходить розкуркулювати, шука скрізь. Нічого нема, так вони борщ і хліб поїли. Після того вибили вікна і звеліли: «вибирайся з хати!» От, хилимо під метелицю» [Барка 2000: 103]. Такі вставні новели використовує митець, щоб ширше розкрити панораму життя українців під час голодомору, яких безпідставно позбавляли елементарних умов для життя.

Жахливі обставини українського суспільства письменник показує через внутрішній стан головного героя. Від безвихідності становища у Мирона Даниловича боліло серце: «Нехай я пропаду, – а чим сім'я винна?.. І до кого вдатися? Чого з ненашої столиці лізуть, сиділи б дома… Ну, частину бери, і нам зостав; так куди там! Весь хліб дай, а сам згинь. Ми ж не лізем до них. От, пішли б по Москві і в хату цього гризуна – теж, і почали ритись: борошно сюди, картоплю сюди, – все, все. А тепер спухніть з голоду! Не йдем же. Коли б і могли, не підем. Ох, мордуйся під його

грозьбою!» [Барка 2000: 47-48]. У цих словах героя розкриваються різні морально-етичні орієнтири українців і москалів, які по різному ставляться до свого та чужого.

Конфлікт між Отроходіним і Катранником переріс в боротьбу за душу селянина. Отроходін знущався над Катранником і використовував підлі прийоми, щоб зламати його морально та вивідати, де захована чаша. Розуміючи фізичний і психічний стан Мирона Даниловича, який пропадав з голоду зі своєю родиною, Отроходін завів його до церкви, де зберігалися конфісковані харчі. Отроходін намагався спокусити Катранника мішком борошна. Колізія екзистенційного вибору для Катранника полягала в тому, що він мав вирішити, чи вижити, чи зрадити національно-політичні ідеали. «Ще ніколи за життя таким диким зойком, нікому не чутним, а проте безмірно пекучим, не рвалася в душі жадоба: з'їсти хліба! Катранник задрижав весь і простягнувся сухокостими пальцями, вже божеволіючи, до відкритого мішка, швидко ж і обпав, знеможено закривши очі, – тільки здогад проблиснув: «це підстроєно наперед мене погубити…» Заморочилися думки від змори і виснаження. В очах стемніло. Він обвис, як гілка, що надломилася і зів'яла» [Барка 2000: 148-149]. Катранник не піддався на спокусу і вирішив, що краще померти, ніж зрадити самого себе, свою родину, свою Батьківщину.

Незважаючи на психологічні та фізіологічні зміни, яких зазнав Катранник, він не позбувся твердості характеру та благородства своєї душі. Коли він прийшов по мерзлу конятину, хирний селянин побоявся підійти, щоб він його не відігнав. Це навіть обурило Мирона Даниловича: «Що ви? Бог з вами – скрикнув Катранник, – мені б кістка поперек горла застрягла. – Поділимось!» [Барка 2000: 185 – 186]. Здобувши конячі рештки, Катранник справедливо поділив їх, а старому на додачу поклав кінську голову без шиї.

Вражали в саме серце Катранника діти, які мужньо переносили тяготи голоду, з роздутими животиками сонними тінями снували по хаті, корчилися від болю, і гризли все, що їм попадало в руки. Вони давно забули про сміх і тільки скорбно та чудно світили очима.

Дарія Олександрівна була здоровішою, а Мирон Данилович з кожним днем занепадав: в нього опухали ноги і вкривалися

виразками, звідки сочилася брунатна рідина, як гноївка. Він обмотував ноги лахміттям, обв'язуючи їх мотузками, зверху напускав холоші, але це мало допомагало. Обмежений в рухах, Катранник сидів і роздумував: «…І ти, хлібороб від старих предків, мусиш гинути з родиною, бо кувачі гріха звеліли кожному виконавцеві своєму: «вбий душі!» А так мало ти хотів – дрібного місця під небом; трудячись на клинчику землі, кормити дітей і одягати» [Барка 2000: 190]. У такий спосіб письменник акцентує увагу на тому, що більшовики позбавляли українських хліборобів елементарних можливостей жити, працювати і виконувати свої сімейні обов'язки на своїй рідній землі.

Кожна пригода, яка ставалася з Катранником, – це окрема новела, повна драматизму та непередбачуваності. Він мав надію дістати в місті «комерційний хліб». Став у чергу, але його схопили, кинули у вагон поїзда і з багатьма іншими вивезли за місто. Там їх викинули у прірву, а вслід за ними кидали палаючі шпали. «Багато селян згорало в велетенській печі-прірві, над якою стовпи диму вставали, мов над фабриками» [Барка 2000: 218].

Вибираючись з пекельної прірви, Катранник знайшов хлібину і застановився в роздумах, чи можна її брати, але прийшов до висновку, що в цьому не буде гріха, бо мертвому він вже не знадобиться. «Заспокоював себе знов, що нема злочину – взяти такий хліб, а все ж була гіркота в почуттях: як це недобре чужий хліб взяти, в мертвого…» [Барка 2000: 220]. Щоб віддячити за хлібину, він стовбурцем недогорілої ліщини вирив неглибоку яму і загорнув покійника, сказавши над ним «помилуй чоловіка, Боже!» Морально-етична настанова, закладена на генетичному рівні, не дозволила йому переступити межу людяності, і він вчинив так, як належало це зробити істинному християнинові.

Катранник, як дбайливий батько, намагався будь-яким чином врятувати свою сім'ю від голодної смерті. Він їздив до Воронежа, на Кавказ, потім в Білорусію, але доробитися не міг. Виснажений і пригнічений Мирон Данилович повертався додому. Зовсім знесилений, він приліг край дороги. В такому стані застав його Отроходін. Між ними відбувся останній психологічний бій: «Це востаннє тебе питаю – підкарбовує Отроходін, ще ближче приступивши, – питаю востаннє: де чаша? Дістанеш зерно і

борошно, яке тобі показано і обіцяно. Ну, не будь божевільний! Ти ж на краю прірви. Я жду…» [Барка 2000: 242].

Катранник, здавши собі звіт, що перед ним його заклятий ворог, вимовив без злости, без презирства, з єдиним бажанням не бачити: «Іди!..»

І це єдине слово образило Отроходіна, бо він зрозумів, що не зможе перемогти селянина, зламати його, заволодіти його душею навіть тоді, коли той вже був на Божій дорозі. Він круто повернувся і твердими кроками попростував до свого місця в тягарівці, залишаючи Катранника помирати при дорозі.

Трагічний гуманізм Катранника, який не виявив своєї ненависті до заклятого ворога України, а поставився до нього, як до якогось непотребу, котрий заслоняв йому світ, і жорстока байдужість Отроходіна до вмираючого селянина засвідчила кардинально різні уявлення дійових осіб про добро та зло, про стосунки між людьми, про ставлення до свого та чужого, про благородство та підлість, про правду та кривду.

Хлопці, які поверталися з заробітків, допомогли Катранникові добратися додому. Вони завели його до двору, а самі пішли своєю дорогою. «Тоді постояв він і, не маючи сили триматися рівно, ліг на спориші. Був смертно недужий. Хоч бачив перед собою поріг, а дістати не міг, – не міг навіть рукою ворухнути. Відвів очі від дороги, подивився на небо і подумав: «якби на дітей глянути…» Раптом в серці проблиснув короткий, але невмолимо сильний біль, і все навкруги зникло відразу» [Барка 2000: 243]. Коли з хати вийшла мати з дітьми, їхній батько був уже неживий. Цей епізод набуває символічного значення. Українець, порядний сім’янин, турботливий батько на своїй землі позбавлений дикою і варварською системою більшовизму жити в рідній хаті, виховувати своїх дітей, будувати плани на майбутнє. І навіть померти у рідному домі йому не судилося.

Сім’я Катранників вимерла від голоду. Спочатку пішла на той світ бабуся, за нею Миколка, потім батько та Оленка. Від надмірного виснаження померла Дарія Олександрівна. Залишився тільки Андрій.

Коли Андрій вирішив покинути село, зайшов до садиби пічника і перевірив, чи захована церковна чаша на місці. «Уява сироти затримується, при сутінках передсвітанкових розкриває собі

сховок, як видиво: тут під зеленню і ґрунтом – святиня, про огненну силу якої страшно помислити. І стояти тут треба з пошаною! – як в церкві» [Барка 2000: 297]. Потім тихенько відступив від таємничого місця і пішов з рідного села в далеку дорогу.

Незважаючи на жахливі, моторошні картини, зображені в романі «Жовтий князь» з розпачливо-трагічним пафосом, Василь Барка зумів віднайти оптимістичний фінал твору. Андрій вижив, і на нього була покладена місія продовження роду Катранників, який символізував українську націю. Він також був єдиним, хто зберігав таємницю церковної чаші. Поспішав хлопець нерівною дорогою і коли оглянувсь на садибу пічника, – «там, над скарбним місцем підводилося полум'я: з такою великою і променистою сполукою ясминної просвітлости, пурпуру, крови, сліпучого горіння, ніби там могутності ненашого життя стали і підносять коштовність, відкриту з глибини землі. Палахкотливий стовп, що розкидав свідчення, мов громовиці, на всі напрямки в небозвід, прибрав обрис, подібний до чаші, що сховали її селяни в чорнозем і нікому не відкрили її таємниці, страшно помираючи одні за одними в приреченому колі» [Барка 2000: 298]. Саме у духовному відродженні вбачав В. Барка порятунок українців, які повинні повернутися лицем до своїх першоджерел – високих морально-етичних принципів, національно-патріотичних ідеалів, християнських заповідей та заповітів батьків, дідів та прадідів.

У романі «Жовтий князь» Василь Барка відтворив трагедію української нації під час голодомору 1932 – 1933 рр. в Україні, штучно організованим більшовицьким режимом на чолі з Сталіним. Автор відтворив жахливу картину руйнування світобудови українського суспільства більшовицькими вандалами, які знищували храми, плюндрували церковні атрибути та знущалися над українцями, які хотіли жити за своїми законами, виробленими протягом тисячолітньої історії, але вимордувані голодом, знесилені фізично та морально не змогли протистояти московській орді і відстояти своє право на життя. Зображуючи жахливі картини голодомору, автор не втратив оптимізму, покладаючись на непереможну силу українського духу, як запоруку відродження українського національного організму.

Література:

Барка В. Автобіографія // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. – К., 1994. – Т. 2. – С. 642 – 653.
Барка В. Земля садівничих. Есеї / В. Барка. – Сучасність, 1977. – 190 с.
Барка В. Поезія. Повість «Жовтий князь» / В. Барка. – К, 2000. – 304 с.
Жулинський М. Василь Барка // Жулинський М. Слово і доля. – К., 2010. – С. 587 – 605.
Кульчицька М. Романи Василя Барки «Рай» та «Жовтий князь»: художня візія тоталітарної дійсності. Автореферат на здобуття наукового ступеня кандидата філогічних наук / М. Кульчицька. – Львів, 2002. – С. 20.
Маланій О. Національний простір у поезії Василя Барки / О. Маланій //Слово і час. – 2011. – №. – С. 51 – 61.
Ольжич О. Голод і сучасна українська література // Ольжич О. Незнайомому Воякові. – К., 1994. – С. 145-151.
Плющ Л. Від «Княгині» Шевченка до «Жовтого князя» Барки / Л. Плющ // Сучасність, 1988 – Ч. 7-8. – С. 74-86.

Ольга Куца, проф. (Тернопіль)

ББК 83. 3 4
УДК 801: 82

Талант як ідейно-художня домінанта оповідання Євгена Гуцала «Олень Август»

У статті запропоновано стереометричний аналіз оповідання «Олень Август» крізь призму інтерпретації таланту як вродженого хисту. Розглянуто особливості характеротворення персонажів. Увиразнено риси інтелектуально-психологічного стилю письменника.
***Ключові слова**: Євген Гуцало, оповідання, талант, уява, фантазія, художня деталь.*

Olha Kutsa. Talent as a dominating idea and artistic feature of the story "Deer August" by Yevhen Hutsalo.
The article deals with the detailed analysis of the short story "Deer August" through interpretation of talent as inborn gift. The peculiarities of constructing the characters are studied. The features of the writer's intellectual and psychological style are emphasized.
***Key words**: Yevhen Hutsalo, short story, талант, imagination, fantasy, artistic detail.*

Мала проза Є.Гуцала, у якій персонажами постають діти, відзначається не тільки зосередженістю автора на їх внутрішньому світі, а на всіх відтінках і нюансах цього світу. Літературознавці, починаючи від 60-х рр. XX ст. і до сьогодення, акцентують на її «справжності», підкреслюючи при цьому, що саме твори про дітей і для дітей «належать до найцікавіше сконструйованих та найбільш естетично досконалих творів Гуцала» (М.Павлишин). Численні дослідники творчості Є.Гуцала (І.Дзюба, В.Дончик, М.Жулинський, Н.Резніченко та ін.) цілком умотивовано акцентували на парадигмі «дитина – природа» у творах письменника, на талановитості гуцалівського характеротворення. Стереометричне прочитання оповідання «Олень Август» спонукає до акцентування у ньому проблеми таланту як вродженого хисту, обдарованості, що розвивається на основі певних задатків та освоєння культурних надбань. Саме такий підхід і визначає **актуальність** пропонованої статті.

Євген Гуцало зізнавався, що особливості творчого осягнення внутрішнього світу багатьох персонажів відповідали його вдачі, виражали власні його емоції та психіку. Звідси недаремно головного героя оповідання Євгена Гуцала «Олень Август» звуть Женя. Він зображений якраз у тій порі, коли (наведемо тут висловлювання самого письменника) «життя ще попереду, коли воно, здається, так багато обіцяє, коли воно ще не пізнане і його кортить пізнати, коли воно ще – не розгадана загадка, лише обіцянка – дивного дива. І хай це воєнні роки, хай голодні післявоєнні – однак чарівливість дитинства не пропадає навіть за таких умов» [Жулинський 1987: 14].

Увагу Жені, який повертався зі школи, привернув натовп в очікуванні зйомок – знімали кіно. Яке – невідомо. Його назви у тексті не зазначено. Люди, які тут стоять, охоплені одним настроєм – поспіхом, знеохотою, байдужістю, навіть незадоволенням. Вони не зацікавлені у своїй причетності до мистецького акту. Зацікавлені лише Женя і ще один хлопчина із ранцем за спиною. Їм цікаво, як «робиться» фільм. Це перший імпульс до утвердження пафосу майбутнього таланту.

Читачеві безперечно відомо, що церемонію підготовки акторів до зйомок влаштував режисер. Женя так само знав, що тут мусив бути «найголовніший». Але уже на початку оповідання

організована ним черга його дещо здивувала: «спереду стояв дідусь, який читав газету. Дідусь раз у раз поправляв окуляри і зиркав на сонце, мружачись. За ним прилаштувалася молодиця з кошиком, із якого виглядав стурбований довгошиїй гусак. Далі дівчина у вовняній хустині. Гарній дівчині було душно, і вона почала розв'язувати хустину, аж поки вугільні коси розсипалися по плечах. З незалежним виглядом, повільно наблизився студент. Трохи здивовано зиркнув на гарну дівчину, а потім обличчя в нього стало таке, неначе біля автобуса нікого, крім нього, не було» [Гуцало 1986: 128][1]. Женя неоднозначно поставився до побаченого. Адже у кіно неодмінно повинно бути «щось гарне, незвичайне», а тут – «буденна черга», гусак, дід з газетою… Але все-таки він «роззявив рота від захоплення». Його зацікавлював чоловік, що сидів на високому стільці, який, коли щось не виходило, «сердився» і «махав ногами». Все, що тут відбувалося, Женя пов'язував із цим чоловіком, який, на його здивування, виявився не «головним». «Головний» мав творити «щось гарне, незвичайне».

Зустріч із Альтовим (саме він і був цим головним) стала для Жені дивною. Цей «дядько» безпричинно сварився на нього, нервував. Важливо, що Женя не розгнівався, оскільки не міг уявити, що цей «начальник» може творити «справжнє». Прагнення хлопчини до краси було непогамовним, тому місце, де жив, і подію, яку уже встиг «схопити», він миттєво намагається згармонізувати з красою природи. Звідси всі події Женя переживає на вулиці, яка символізує у творі «свій», за Ю.Лотманом, простір. Як писала Нонна Копистянська, парадигма «людина-природа» розкриває головне в соціально-історичному просторі, бурхливо змінному, напруженому і трагічному; «часто простір стає ніби алегорією: особистий простір може бути алегорією внутрішнього світу героя, ключем до його характеру, навіть може окреслити його подальшу долю» [Копистянська 2012: 108].

На розі вулиці, де стояв натовп, цей простір починає відчужуватися – «гарне» перехрещується з «негарним». Відчуження позначене словесними знаками, які дисонують із ключовими словами «свого» простору. Там – сонце, свіжа вода, дзвінкі краплі, хмільні горобці. А тут, біля жовтого автобуса,

---

[1] Далі у статті при посиланні на це видання зазначаємо сторінку – [128].

якийсь високий стілець, незрозумілий високий апарат. Все-таки Женя не втрачає глибинної радості, він у себе вдома. Йому тут усе рідне. Тому коли Альтов запитав його, звідки він «взявся», то хлопець відповів метафорично: «Звідти, – гойднув… головою на вулицю, блискучу від снігової води й крижаних скалок» [128].

Перший етап зустрічі з режисером викликав душевне сум'яття. Женя ще не знає достеменно, що режисер повинен бути талановитим, йому не відоме окреслення поняття «талановитий», але він знає, що таке «гарне», «незвичайне», «таке, як у кіно». Щоб відтворити психологічну реакцію Жені на жест Альтова, коли він невдоволено накивав йому пальцем, Є.Гуцало використовує психологічний паралелізм, головний зміст якого визначає художня деталь «пекуча дрібна кулька», що розтанула на весняному вітті і капнула хлопцеві за шию. Одразу зазначимо, що Є.Гуцало володів секретами поєднання і розміщення художніх деталей, що засвідчує «Олень Август». Загалом ідейно вагомі деталі у межах одного твору здебільшого повторюються. Так, під час перебування з Альтовим на нерівному пустирі, коли вже «пливло надвечір'я, Женя згадав, як йому за шию потрапила оця «дрібна кулька», від того спогаду «здригнувся» і взявся застібати на ґудзики благеньке пальтечко» [131]. Є.Гуцало, як простежуємо, надає перевагу яскравій художній деталі, що набуває значення знаку, образу, символу.

Деталь становить характерологічну суть образів-персонажів в оповіданні «Олень Август». Коли Альтов побачив Женю у натовпі, то «гримаса невдоволення з'явилася на його стомленому обличчі. … Підійшов до Жені й поклав йому на плече долоню з довгими сухими пальцями. Ті пальці були жовті – від куріння» [128]. Наприклад, деталь, у центрі якої лексема «зошит», у різних варіантах артикулюється у кількох епізодах твору. На початку, коли йдеться про радісне світосприйняття Жені, він галасує і розмахує стареньким портфелем, із якого виглядали зошити. «Зошити», «книжки» і «старенький портфель» – це знаки, які засвідчують, так би мовити, соціальний і віковий статус хлопця. Читач легко здогадується, що портфеля батьки Жені не спромоглися купити, це був чийсь портфель, який у нелегкий післявоєнний час переданий йому у спадщину. Вдруге згадано «зошит» в епізоді, коли Альтов покликав хлопця в машину. Тоді «з

портфеля висунувся зошит з брудною обкладинкою» [131]. Тут і далі зошит («брудна обкладинка», «забруднений зошит», «зошити впали у воду») уже набуває значення символу, який викликає у читача досить зримі асоціації. Зошит постає не тільки свідоцтвом учнівства Жені. Функціональне призначення його як художнього засобу значно ширше. У контексті оповідання він, як і «старенький портфель», підкреслює антитетичність головних персонажів не тільки за віковим чи соціальним статусом, а насамперед за мірою талановитості. Загалом художні деталі в оповіданні поглиблюють тему твору – талант дитини мусить мати умови для розвитку (зазначимо, що у тексті для означення поняття «талант» вжито лексему «дані». Так, Альтов, хизуючись перед красивою жінкою, безпідставно виносить Жені у його присутності жорстокий вирок: «…В нього немає ніяких даних» [134]). Стосовно художньої деталі, то цікаво, що Г.Флобер, наприклад, писав із власного досвіду: «Деталь – жахлива річ, особливо для тих, хто, як я, любить деталі. Намисто складається з перлин, але вони тримаються на нитці, у тому й мистецтво, щоб нанизуючи перлини, не загубити жодної і не випустити з рук нитки» [Флобер 1956: 121]. Градаційне вивершення цього епізоду («жовтий автобус загарчав мотором, біля вихлопної труби забринів синій дим, засмерділо спаленим бензином» [124]) пов’язане зі зміною настрою Альтова – він засміявся, стомлене обличчя проясніло. Вся сукупність художніх засобів тут підкреслює, що Альтов перебуває у «чужому» просторі. Женя навіть здивувався, «як звучить незнайоме прізвище» [129].

«Чужим» простором виявився для Альтова і кінематограф. Він сам не вважав себе митцем. З гіркотою зізнався Жені, що «звичайний, буденний, як і всі інші»; знав, як ніхто, «що не вартий захоплення», усвідомлював, що мав би знімати «щось вагоміше і значніше» [130]. Але вагомішого і значнішого режисер не міг (соцреалізмівського канону треба було дотримуватись), далі уже, знеохотившись, не хотів і не вмів творити. В умовах вульгарно-соціологічного тиску роздвоїлась душа режисера, і він «у своїй творчості не вмів фантазувати» [132]. Стосовно такого стану Альтова доречним буде висловлювання З.Фройда про те, «що щасливий ніколи не фантазує, що це робить тільки невдоволена людина. Невдоволені бажання – рушійні сили фантазій, і кожна

окрема фантазія – це здійснення бажань, коректура невдоволеної дійсности» [Антологія 1996: 86-87].

Роздвоєна душа Альтова увиразнена у двох сюжетних пунктах твору. Насамперед тоді, коли він пропонує хлопцеві проїхатися весняною вулицею, запитуючи, чи Женя хоче зніматися в кіно. Альтов лукавить. Бо дивиться на Женю тільки як на «школяра із порваним портфелем». Закінчується цей «благородний» жест тим, що біля будинку з урочистими білими колонами хлопець помітив різку зміну настрою режисера, який несподівано «відчинив двері і сердито сказав: Виходь!» [134]. Таким способом Є.Гуцало довершив портрет Альтова як митця. Загалом у творенні цього персонажа вирішальну роль відіграє жест: Альтов невдоволено «поклав на плече долоню», «взяв хлопчину за комір» тощо.

Найповніше розкривається духовне єство Альтова в епізоді імпровізації з оленями. Це ідейно-художнє ядро твору, з якого випливає його назва. Обидва персонажі постають тут у своїй глибинній моральній суті. Наприклад, Альтов глянув на Женю – і побачив у ньому талант. Привабливість «маленької постаті» була йому незрозумілою, режисер відчув подив, захоплення і заздрість. Він раптом якось інтуїтивно «виміряв» свій талант талантом цього хлопчика і несподівано для себе почав імпровізувати. Миттю пробудилася фантазія, яка накреслила штрихи сценарію нового фільму, що його ніколи не збирався він ставити. Одразу народилася і назва – «Олень Август». Це фільм про золотошукачів, які заблудили в тайзі. Син одного із них на ім’я Август, якого не хотіли брати в експедицію, має намір їх врятувати. Він марив оленями і золотошукачі назвали його Олень Август. Альтов вигадував, не вірячи у вигадуване, а Женя уже вірив і уявляв тайгу. В уяві Жені постало багато оленів, що поколихували гіллястими рогами. Він дуже любив цих оленів, йому подобалася їхня повільна хода, гіллясті роги, замріяні, як у людей, очі. Коли Женя сказав Альтову, що бачить на пустирі оленів, то режисер різко засміявся – і «тварини з гіллястими рогами зникли. На пустирі видніли самі ями…» [133].

Ідейно-художньої ваги набуває у творі концепт оленячих ріг. Таким способом поглиблюється тема майбутнього таланту, який прямує до мистецької реалізації. Два епізоди з оленями

найповніше розкривають одну з домінуючих проблем в оповіданні, насамперед проблему свободи творчості. Можемо говорити про вдалу спробу Є.Гуцала відтворити «дитинний» мистецький світ, позбавлений страху і пристосуванства. Проблема свободи найглибше заторкнула режисерське єство, злякала Альтова – він миттєво окинув зором плоди власної несвободи. Його оповило гидке почуття заздрості. Альтов догадується, що цей хлопчина «з порваним портфелем» обдарований тим, чим обдаровані справжні майстри. Він роздратувався. Все-таки режисер десь підсвідомо відчував вину перед хлопчиною як перед глядачем з високим горизонтом очікування – «Альтов… захотів бути гідним його захоплення» [131]. Поїздка на пустир – це промовистий акт виправдання за те, чому «найцікавіше не з'явилось» у його роботі, відповідь на розчарування Жені, який не побачив під час зйомок «гарних» епізодів, якими він так захоплювався у деяких фільмах. Альтов привіз Женю на місце будівництва, де лежали купи битої цегли, стояли чорні крани, гули бульдозери. У ямах на пустирі – нерівному, розритому – ріс бур'ян. Режисер, оглянувши все це, здригнувся і риторично запитав: «Бачиш оце будівництво? … Тут мені доводиться знімати новий фільм. Правда ж, мало чого цікавого знайдеш?» [131]. Але ж талановитий режисер міг би знайти. Як знаходили шістдесятники. Над цими купами битої цегли, над бульдозерами, новозбудованими будинками вивищувалась Людина. Шістдесятники зуміли заглянути в її зболену душу, поставити її у центрі своїх високомистецьких творів. Альтов не хотів. Його спроба піти до людей несе в оповіданні «Олень Август» вагоме символічне навантаження. Режисер «спробував пройти пустирем, – мабуть, хотів потрапити до тих людей, що заливали фундамент, але глина налипала до черевиків – чорних, лакованих, і він невдоволено суплячись, повернувся на асфальт, почав обстукувати болото. Темно-руді шматки свіжо блиснули на сірому тлі…» [132]. Женя, навпаки, уже вміє знаходити красу в усьому. Споглядання її у природі викликає несказанну радість, тому він і «галасує» (лексему «галасував» у другому абзаці оповідання вжито тричі). Звичайний весняний день стає у його єстві імпульсом дивовижного синтезу таких же звичайних образів, творення за їх допомогою незвичайної картини весняного пробудження. Женя радіє – від того, що доброзичливо усміхається сонце, що дрібні

крижини виблискують гострими крайками, вилітаючи з-під ломів двірників, що «смішні» горобці купаються у струмках, що дивакуваті дівчата проходять в уже розстебнутих пальтах. Тут доречно акцентувати на незмінності внутрішньопсихологічного простору Жені, простору, який ілюструє його сприйняття зовнішнього світу. Тільки один раз, коли він почув від Альтова, що у нього, Жені, «немає даних», у дитячу душу закралася порожнеча. Тоді і зошити впали у воду, але це була лише мить. Цей «душевний ландшафт» (М.Бахтін) не характерний для Жені: він знає, що «поставить таке кіно, що всі ахнуть від здивування» [135].

Доцільно звернутись тут до головної методологічної засади психолога Л.Виготського, за якою творча уява, фантазія перебуває у прямій залежності від попереднього досвіду людини, і що саме цей досвід є «матеріалом» для фантазування [Выготский 1991: 10]. Простежуємо, що у тексті Є.Гуцала ця засада «не спрацьовує» (Альтов як режисер із достатньо великим досвідом не вмів фантазувати). Л.Виготський наводить ще одну, уже складнішу, форму зв'язку між фантазією і досвідом, коли цей зв'язок налагоджується «між готовим продуктом фантазії і яким-небудь складним явищем дійсності» [Выготский 1991: 11]. В оповіданні «Олень Август» саме цей зв'язок блискавично налагоджується в уяві Жені, хоча він не мав ні життєвого досвіду, ні навіть уяви про працю в кінематографі. Альтов у своїй практиці спирався тільки на першу засаду – побачене і пережите. Женя своєю творчою наснагою дитини підштовхнув його до фантазування, і Альтов окреслив тематичну лінію мистецького фільму. Коли він у миттєвому захваті від власної фантазії розповів про задум Жені, то одразу ж засумнівався у можливості творення такого фільму: «…Я … ніколи не бачив тайги» [132]. Викладаючи задум, Альтов знав, що ніколи його не ставитиме, тому означив видуманий ним же сюжет як «брехню». Женя, навпаки, «уже уявляв безкраю, зеленоверху тайгу. Хвоя розлилась, як море, а він із старими бородачами стоїть на сонці. Вони розгублені, знесилені, не знають, куди йти. Але він рятує їх… Як це вдасться, Женя не знав, але місія, покладена на нього, зараз підносила його у власних очах» [132 – 133]. Ця уявна картина ілюструє вищу форму зв'язку, за Л.Виготським, фантазії з реальністю, прогнозуючи майбутній талант.

В останньому епізоді оповідання «Олень Август» найповніше виражений інтелектуально-психологічний струмінь творчості Є.Гуцала. У ньому художньо реалізується повнота саморозкриття творчої уяви малого персонажа. Альтова тут уже немає, немає ні у думках, ні у веселощах Жені. Ідучи посутенілим парком, хлопчик потрапляє у найглухіше місце. Запах моху, бруньок, сирого каміння викликає у нього складний світ переживань: «Серце неначе опустилося глибоко-глибоко, стало бентежно у грудях…» [135]. Треба говорити тут про «кристалізацію чи воплочення уяви» (Л.Виготський). Додамо, що І.Франко розрізняв такі «головні об'яви душевного життя» талановитої особи: «…*Свідомість*, тобто можність відчувати враження, імпульси і зміни як щось окреме від нашого внутрішнього «я», *чуття*, тобто можність реагування на зверхні або внутрішні імпульси, *фантазію*, тобто можність комбінування і перетворювання образів достарчуваних пам'яттю, і, вкінці, *волю*, тобто можність звершення наших фізичних чи духовних сил в якімсь однім напрямі» [Франко 1981: 78]. Висловлювання І.Франка спонукає звернутись до зізнань Є.Гуцала, які ілюструють його власний характер у дитинстві, що ще раз підтверджує автобіографізм твору. Свідчення письменника стосуються його перших літературних спроб у третьому чи четвертому класі (ровесник Жені із оповідання «Олень Август»): «Свої писання заклеював у конверти й посилав у Київ … І чекав тоді, у своєму дитинстві, відповідей з редакцій. Усі відповіді – без винятку – були негативні, й тодішні дитячі журнали, ні дитячі газети не вмістили жодного мого рядка, а я писав – і слав, писав – і слав…» [Кравчук 1997: 3]. Такою ж непохитною є воля Жені до творчості, який рішуче заявляє про себе: «Він сам гратиме. Сам із собою» [135]. Його думки і почуття, активізуючись, зосереджуються на уявному образі, уява розширюється, вбирається у плоть і творить фрагмент майбутнього фільму: «Серед тихих кущів, між якими біліли клаптики снігу, ворушилися гіллясті роги. Ні-ні, не тіні від віття стелилися внизу, бігали по стовбурах, то рухалися роги, то йшло назустріч багато мовчазних, весняних оленів…» [135].

Таким чином, домінантною в оповіданні «Олень Август» постає проблема відповідальності за високий дар мистецького таланту. Її художнього вирішення Є.Гуцало досягає засобами

артикулювання антитетичного протистояння двох світів: дитячого, сповненого свободою, а звідси і радістю, який уособлює нову свідомість у межах радянського міфу, та зруйнованого духовним дискомфортом світу дорослого. Засобами художніх деталей у творі прогнозується майбутній розвиток таланту дитини і деградація підвладного вульгарно-соціологічним вимогам радянського режисера.

Література: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 633 с.; Выготский 1991 : Выготский Л.С. Воображение и творчество // Л. Выготский. – М. : Просвещение, 1991. – 91 с.; Гуцало 1986 : Гуцало Є. Олень Август // Олень Август. Оповідання. Повість / Є.Гуцало. – К. : Веселка, 1986. – С. 127-136.; Жулинський М.Г. У передчутті радості / М.Г.Жулинський // Гуцало Є. Вибрані твори: у 2 т. – К. : Рад. Письменник, 1987. – Т. 1. – 1987. – С. 5-28; Копистянська 2012: Копистянська Н.Х. Час і простір у мистецтві слова : Монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.; Кравчук М. Жайвір [спогади-роздуми над листами Євгена Гуцала] / М.Кравчук // Літературна Україна. – 1997. – 9 січня. – С. 3.; Флобер 1956 : Флобер Г. Письма // Флобер Г. Собрание починений в 5 т. / Гюстав Флобер. – М. : Правда, 1956. – 499 с.; Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Твори: У 50-ти т. / І.Франко. – К., 1981. – Т. 31. – с. 45-119.; Резніченко 2007 : Резніченко Н. Дитяча психологія у творах Є.Гуцала // Іноземна філологія. – 2007. – Вип. 119(2). – Львів, 2007. – С. 248-253.

В статье предложено стереометрический анализ рассказа «Олень Август» сквозь призму интерпретации таланта как прирожденного дарования. Рассмотрено особенности строения характеров персонажей. Подчеркнуто черты интеллектуально-психологического стиля списателя.

Ключевые слова: *Евгений Гуцало, рассказ, талант, воображение, фантазия, художественная деталь.*

Олена Матушек, д-р філол. наук (Харків)

ББК 83.3 (4 УКР)
УДК 821.161.2

Ідеал людини в українських погребових казаннях XVII століття

Погребові казання XVII століття інформують і про літературні смаки, і про ідеал людини того часу. Вона, згідно з казаннями, мала бути побожна, з чеснотами, воцерковлена, якісно виконувати свої обов'язки, захищати Вітчизну. Людина у промовах першої половини століття часто виступає як втілення сарматського ідеалу.

Ключові слова: *погребові казання, ідеал людини, сарматський ідеал, бароко.*

Matushek O. Ideal of person in Ukrainian funeral sermons of XVIIth century

Funeral sermons of the XVIIth century inform both about literary tastes and the ideal person of that time. Person of the Baroque times, according to sermons, had to be devout, with virtues, must go to chuch, to fulfill their responsibilities, to protect the homeland. The person often portrayes as the embodiment of Sarmatian ideal in the speeches of the first half of the XVIIth century.

Keywords*: funeral sermons, ideal of man, Sarmatian ideal, sermon, Baroque.*

Іоаникій Галятовський у трактаті «Наука, альбо способ зложення казання» радив проповідникам виголошувати промову на похороні, оскільки «кгди умрет вірний і побожний чоловік» варто «хвалити його побожноє житіє і вилічати цноти, жеби, тоє чуючи, іншії люде жили побожне, в цнотах ся кохали і през свої цноти могли неба доступити» [Галятовський 1987: 117]. Наше завдання: реконструювати ідеал людини, закладений в погребових казанях українських авторів XVII століття, а саме – Касіяна Саковича, Мелетія Смотрицького, Петра Могили, Захарії Копистенського, Кирила Транквіліона Ставровецького, Ігнатія Старушича, Лазаря Барановича, Антонія Радивиловського.

Казання погребові з'являються в літературі Київської митрополії в 20-ті роки XVII століття. Ці проповіді були частиною

ритуалу поховання людини. Очевидно, що появі таких текстів сприяла суспільна мода на виголошування промов на похороні. Джерелом таких казань був як католицький, так і протестантський захід.

На жаль, українські літературознавці спорадично цікавилися лише деякими з цих текстів. Зокрема, С. Маслов розглянув Казання Мелетія Смотрицького, присвячене Леонтію Карповичу [Маслов 1908], а М. Возняк опублікував проповідь «Поученіє при погребѣ Софієй княгыні Чарторыской» Лаврентія Зизанія та порівняв його з текстом Захарії Копистенського, визначивши їх структуру й західні джерела [Возняк 1908]. Т.Трофименко зробила загальний огляд погребових казань на тлі української проповіді першої половини XVII століття [Трофименко 2014: 162 – 165]. Польська дослідниця А. Новак на матеріалі православного жалобного письменства України й Білорусі студіювала філософсько-богословські проблеми вічності й дочасності, гріха й покути, життя й смерті та ін. [Nowak: 2008].

У Польщі ці промови мали дві різні форми. З одного боку, це були догматично-апологетичні розважання. У XVI столітті авторами таких жалобних текстів були Гродзіцькій та Верещинський. З другого боку, інший тип погребових промов мав похвальний елемент, тобто це були панегірики. Так писали Поводовскій, Бялобжескій і Скарга, а також Старовольський і Бірковський [Brzozowski 1975: 388].

Панегірик – жанр, відомий в літературі ще з античних часів. Християнські автори запозичили його й об’єктом похвал зробили спочатку мучеників за віру, а згодом і всіх святих. Серед християнських письменників, що вдало працювали у цьому жанрі, були Григорій Назіанзин, Василій Великий та Амвросій Медіоланський. Теоретичною основою польських панегіриків священик Мечислав Бжозовскі називає працю Гермогена «Прогимнасмата», що була перекладена латиною й видана Присціяном під назвою «De praexercitamentis rhetoricis, quae Graeci progymnasmata vocant» [Brzozowski 1975: 408]. Загальна схема панегірика, за Гермогеном, включала кілька пунктів. Хвалити людину треба було «від народу, країни, роду, народження, середовища, виховання, природи душі й тіла; занять, цнот, зовнішніх обставин, від часу, в котрий жила людина; від якості

смерті; від того, що прийшло по смерті; з порівняння» [Brzozowski 1975: 408].

В українських погребових промовах зв'язок з польськими католицькими джерелами простежується протягом усього XVII століття. Теоретичний виклад про похоронну промову дає «Наука» Іоаникія Галятовського. Для автора це – тематичне казання, тема якого береться з Біблії, ексордіум містить роздуми про смерть, нарація – панегіричні вихваляння; конклюзія – прощання померлого з близькими людьми. На конкретних прикладах Галятовський показує, від яких топосів можна вибудовувати кожну з частин. Скажімо, джерелами для мікророздумів можуть бути теми смерті, світ-хамелеон, надія людини в Бозі, життя-біг, духовної зброї. Якщо казання задумується як панегірик, тоді нарація може будуватися «від шляхетства», «від прізвиська», «від імені», «з герба або гельма», «від віку», «від життя людини певного стану, статі й роду занять», «від часу», «від місця». Галятовський перераховує цноти, за які треба хвалити, – до церкви ходив, проповідь слухав, убогим ялмужну давав, сповідався, причащався, мав надію на Бога, був терпеливим, послушним, слухав старших [Галятовський 1987].

Очевидно, українські проповідники черпали і з католицьких зразків, і з місцевих теоретичних праць з риторики та гомілетики. З того, що реконструювали М. Стратій, В. Литвинов та В. Андрушко, є підстави констатувати: курси Києво-Могилянської колегії в XVII столітті включали розділ про похоронні промови. Такі частини є у підручниках з красномовства «Ianua oratoriae» (1677), «Rhetor roxolanus» (1689 – 90) Іоаникія Валявського [Стратій 1982: 14, 19] та інших.

Українські погребові казання можна поділити на дві групи за критерієм наявності/відсутності реального об'єкта зображення. Відтак перша група таких проповідей стосується універсальної ситуації похорону, ці проповіді є зразками текстів такого типу й виконують функцію прикладів для казнодії. Тексти другої групи присвячені реальній жалобній події й мають реального адресата.

Універсальні зразки для проповідників написали Касіян Сакович, Кирило Транквіліон Ставровецький, Іоаникій Галятовський, Лазар Баранович.

Перший з таких текстів – проповідь «Матеріал для учиненя подякованя при погребѣ якого зацного чловека» (1622) – належить Касіяну Саковичу [Сакович 1886]. Автор за допомогою різних прийомів виписує образ ідеальної людини свого часу й ті сфери, де вона може себе виявити з найкращого боку. Розгортаючи загальну сцену жалю за померлим, Касіян Сакович вдається до риторичного засобу розділення цілого. Він називає людей, що сумують за померлим, і добрі справи покійника для них. При цьому проповідник вважав за потрібне згадати сім'ю, коло приятелів, державу, церкву, всіх потребуючих. Вже на початку він окреслює свій текст як зразок, який може зазнавати розширення або згортання («мало што придавши або унявши») з боку того, хто використає його для наслідування. Оцінювати людину Касіян Сакович радить за добрими справами: «змерлого справы, дѣлности, услугованя, и доброе захованє єго ку каждому» [Сакович 1886: 42].

Не важко помітити, що автор сповідує «сарматську філософію», виділивши її ідеї як пункти характеристики померлого – благородство походження й старожитність дому, добра слава в краї, повіті, країні, чужих землях; належність до лицарського роду, що зафіксовано в літописах. Проповідник радив у цьому плані також згадати пращурів померлого як мужів високого стану й достоїнства; справи, що свідчили б про його лицарську славу. Однією з головних із них він називає захист Вітчизни.

В останню чверть XVI століття католицька церква внесла корективи в жанр надгробного казання. 1575 року була опублікована інструкція для проповідників «Acta Ecclesiae Mediolanensis», яка містила поради щодо погребових казань. Церква рекомендувала не виголошувати похвальні промови на честь померлого. Це дозволялося робити тільки з дозволу єпископа. Натомість бажано було розгортати у надгробних промовах теми конечності людського життя, готовності до прийняття смерті й т. ін. [Panuś 2007: 235]. Для православних авторів ці поради не мали нормативного й обов'язкового характеру, але вони впливали на східну проповідь через зразки, на які вона орієнтувалася.

Найкраще «почув» поради Медіоланського собору Кирило Транквіліон Ставровецький. «Поученіе на преставленіе вѣрного

чловѣка, надгробноє sѣло душе полезно» [Транквіліон 1619: 170 – 176 зв], що увійшло до «Євангелія Учительного» (1619), має метатеоретичний характер, оскільки є зразком «надгробної промови», не присвяченої певній людині. Священики, прочитавши текст, могли наслідувати казнодію, скориставшись його напрацюваннями.

В останній проповіді з «Євангелія Учительного» проповідник розгортає тему марноти марнот і гріховності людини. Текст починають два епіграфи: перший – з Еклезіаста про плач і веселість, смерть і буття, смерть як сон. Другий з Євангелія від Іоана – про тимчасове й вічне життя та тимчасову й вічну смерть. Далі йде уривок з названого Євангелія (зачало 16) про загальне воскресіння й суд Божий.

Повчання отця Кирила складається з трьох частин, які присвячені: перше – темам марноти теперішнього віку й смерті грішника; друге – темі долі праведника на тому світі; третє – темі загального воскресіння. У першій частині проповідник розвиває ідею рівності людей всіх станів і родів діяльності перед смертю. Проповідник називає царів, воїнство, князів, пияків, тиранів, катів, прихильників дорогого вбрання, коштовностей і парфумів, молодих, старих, риторів, мудреців. Автор опредмечує й деталізує загальні поняття – люди, світ, багатство й т. ін. Проповідь відрізняється картинністю й візуальністю. Транквіліон Ставровецький малює прихід грішника на той світ. Це – натуралістична картинка, упорядкована за бінарними опозиціями, тобто автор змальовує, що грішник побачить спереду й позаду себе, зліва й справа, над головою й під ногами. Далі проповідник з різних боків характеризує «смерть». По-перше, це – персоніфікована істота (злодій, лев, готовий пожерти, лев неситий) з ампліфікованим портретом. Проповідник дає приклади людей, які не думали про смерть: допотопне людство, содомляни, Датан з Авіроном, Авесалом, Єзавель. По-друге, це послідовність дій для людини, яка відійшла. Кінцевий пункт подорожі грішника – вічна темниця. Зрозуміло, що емоція страху є головною в дискурсі Транквіліона Ставровецького, який намагається викликати в читачі огиду до гріха як підстави для вічної смерті. Бажаний етичний результат для проповідника – плекання чеснот його прихожанами та покаяння грішників.

У другій частині також використаний мотив подорожі та топос дороги. Смерть праведника – це ворота від тління до нетління. Вона супроводжується радістю переходу від гріха до небесного Єрусалима. Вона легка, бо ангели Божі знаходяться поряд. Це – дорога з землі на небо, до престолу триіпостасного Бога, зустріч з ним, отримання благословення й подорож до місць світлих і спокійних, святе ангельське цілування, радісна зустріч з праведниками. Засновки для такого фіналу – брати участь у церковних таїнствах покаяння, оливопомазання, тайні Святої Євхаристії. Людина в тексті постає в образі подорожнього, цей світ названий готелем, з якого смерть виганяє людину. Основні опозиції тексту: «дочасності й вічності», «земної хатини й небесного града», «тління й нетління», «пітьми й світла», «землі й неба».

Третя частина – емоційна й переконлива динамічна картина останнього суду, що містить появу праведного Судді Господа Ісуса Христа; загальне воскресіння за допомогою ангелів; групування на праведників і грішників; побачення людей у межах групи; розміщення праворуч і ліворуч від Бога. Вердикт Судді. Грішники потраплять у геєнське море. Прикликання праведників Богом, заповідання їм наслідувати Царство Небесне, перебування у Царстві небесному разом з Богом у радості й славі. Завершується казання молитовним закликом прагнути цього.

Кирило Транквіліон Ставровецький мав послідовників у такого роду розважаннях. Це – «Казання погребноє в посполитості над умершим» [Євхологіон 1646]. Воно уведене в «Требник» Петра Могили, виданий 1646 року. Більша частина казання відповідає темі епіграфа з книги пророка Єремії та розгортає тему смерті. Казання насичене різними прикладами як з Біблії, так і з античних джерел (Сенека й Плутарх). Автор посилається також на твори Іоана Дамаскина, Григорія Ніського, апостола Павла, царя Давида та ін. авторів.

Автор казання радить вихваляти померлого виключно як людину воцерковлену, яка трималася православ’я, а це є засадою для досягнення Царства Небесного й, ширше, – спасіння; розвивала таланти, дані Богом; часто й щиро каялася на сповіді. Закінчується казання молитвою за померлого з проханням прийняти його душу.

Така ж загальна проповідь є і у Лазаря Барановича у «Трубах» (1674) [Баранович 1674 а]. Це теж розважання на тему

смерті посполитого. Її основна думка – «Пам'ятай про смерть». Тему смерті Лазар Баранович поєднує з темою відкуплення, наголошуючи, що для цього однаково важливі як справи, так і віра.

Епіграф до проповіді на похорон священика [Баранович 1674 б] задає головну думку тексту: «Образы бывайте стаду, явлшуся Пастырей началнику, пріймете неоувядаемый славы вѣнецъ» [Баранович 1674 б: 315]. Спочатку проповідник нагадує реципієнтам про марнотність і кінечність життя відомими топосами, називаючи його комедією, виставою, торжищем, полюванням, війною та вітром.

У тексті вибудовується типовий образ пастиря, який є носієм новозавітного етичного ідеалу, а відтак і зразком для наслідування в чистоті й непорочності, послусі, терпінні, тверезості, нехтуванні матеріальними цінностями. Корпус текстів, на які посилається автор, представлений чотирма євангеліями та посланнями святих апостолів.

Баранович наголошує, що померлий священик вірою і справами досягнув Царства Небесного. До категорії «справ» казнодія відносить суспільну діяльність, яка пов'язується з тривалістю життя: «Всякій санъ краткость живота своего себѣ измѣряєть: Кто Скипетромъ, кто Жезлом, кто Булавою» [Баранович 1674 б: 316].

У проповіді через риторичні прийоми євангельський матеріал набуває доказової сили, при цьому частина смислу в текст інтегрується з культурної традиції. За посередництвом образу священика відбувається перенесення новозавітного етичного ідеалу в площину морально-етичних цінностей українського суспільства другої половини XVII століття.

Таким чином, це були проповіді, що не присвячені конкретній людині. Вони мають узагальнюючий характер та свідчать про автора як про ритора або гомілета, що радив, як і що сказати на похороні посполитої людини або священика.

Погребові казання, присвячені певній особі, відомі в Україні з першої чверті XVII століття. Це – «Поученїє при погребѣ Софієй княгынї Чарторыской» (1618) Лаврентія Зизанія, «Kazania na pogrzebie Wasila Wasilewicza Galiczyna» (1619) за авторством Леонтія Карповича; «Казанье на честный погреб Леонтія

Карповича» (1620) Мелетія Смотрицького, його польськомовна редакція «Kazanie na pogrzeb Leontego Karpowicza» (1620); «Казаньє на честном погреб ѣ блаженного мужа Єлисея Плетенецького» (1624) Захарії Копистенського. Практично всі ці тексти містять панегіричний елемент.

На «Казанні» Мелетія Смотрицького [Смотрицький 1620] помітний вплив і віленської погребової культури, і освіта автора, здобута в європейських академіях та університетах. Вже у назві, як було заведено в польсько-литовських виданнях, назване ім'я та посада померлого: «Отца Леонтия Карповича, номината Єпископа Володимерского и Берестийского: архимандрита Виленского» [Смотрицький 1620: титул]. Тут же є й інформанти щодо автора проповіді, місця (Вільно) й часу її виголошення (року 1620, листопада, дня 2).

Казання має два епіграфи: 1) цитата зі 111 псалма Давидовго «Во память вѣчную будетъ Праведник, от слуха неубоитъся» [Смотрицький 1620: 121]; 2) з книги Премудрості Соломонової. Перед проповіддю вміщено присвяту митрополиту Київському Йову Борецькому. У вступі – роздуми про Всесильність Бога й тему смерті у стилі християнського оптимізму: «Якъ людемъ смутноє, але якъ благочестивымъ оутѣшноє преставленіє» [Смотрицький 1620: 128]. Завдання проповідника – нагадати про «несмертельныи цноты» померлого.

«Казання на погреб Леонтія Карповича» містить ознаки як текстів такого жанру католицьких авторів, так і протестантських. Мелетій Смотрицький, слідуючи католицьким правилам, вмішує довгу рефлексію з приводу життя і смерті. Життя автор диференціює на життя реальне; життя ласки й життя слави. Ця схема працює й у другій – панегіричній – частині проповіді. Мелетій Смотрицький підкреслює, що Леонтій Карпович народився від благочестивих і побожних батьків, є сином священика, походить зі шляхетської родини Пінського повіту, перебував у в'язниці через видання полемічного твору. Багатство біографічних даних було характерне для протестантських погребових казань, які часто слугують і тепер основним джерелом життєпису певних людей.

На рівні «життя ласки» виділяється як головна подія – хрещення. На рівні «життя слави» відзначається достоїнство ієрея та обов'язки архімандрита. Автор ідеалізує його і навіть сакралізує, підкреслюючи, що не перебільшує в характеристиках. Отець Леонтій «мужъ святъ», «пречестный учитель», «ув Ѣ нчаний короною ИсповѢдниковъ і Мучениковъ» [Смотрицький 1620 129]. Він – сповідник самою істотою, а мученик через перебування у в'язниці. Померлий отримує похвалу за побожне й боголюбиве життя, яке пройшло у Богоспілкуванні через постійну молитву й читання. Мелетій Смотрицький показує отця Леонтія як взірець аскетичного способу життя й наголошує на його цнотах, показуючи, що він пішов за Христом, обравши чернече життя. Часто, як і в польських панегіриках, Мелетій Смотрицький ампліфікує позитивні якості чи цноти померлого: «духовенъ, прикладный, оучительный, ц Ѣ ломудрий, братолюбивий, снисходительний» [Смотрицький 1620: 143]. Час від часу автор намагається підкреслити, що не може висловити належним чином всього доброго, що зробив о. Леонтій. Погана слава не торкалася померлого, а про хорошу можуть свідчити прихожани, монастирська братія, мешканці Вільна. Прославлення Леонтія Карповича йде за його діяльністю ієрея, а саме – він повчав, як усно, так і письмово, був добрим пастирем, ніщо не заважало йому відправляти священичий обов'язок (ні слабкість здоров'я, ні холод, ні негода). Як архімандрит він був зразком для братії у звичаях, побожності, чистоті життя. Біля нього гуртувалися, як біля батька. Був справедливий, гідний місця архімандрита. Залишив славу засновника монастирів.

Автор називає його взірцем готовності до смерті – він причастився Христових тайн. Утішителькою його була Діва Марія, а надією – Ісус Христос. Помер як праведник. У кінці автор використовує апокаліптичну топіку, згадуючи Царство Небесне як місце перебування цього праведника й називаючи Леонтія Карповича «дѢлателем Господня жатвы» [Смотрицький 1620: 153], а ченців – його духовними синами. Очевидно, що постійна молитва, аскетичний спосіб життя, ретельне виконання обов'язків ієрея та настоятеля монастиря, проповідницька діяльність, величезний

авторитет ще за життя створили сприйняття отця як небесного чоловіка. Він був похований у Свято-Духовому храмі, але канонізація так і не відбулася. Отже, у цій проповіді є і розважання, й біографічні дані, й похвала.

«Казаньє на честном погребѣ блаженного мужа Єлисея Плетенецького» за авторством Захарії Копистенського побудоване як тематична алегорична проповідь. Вона починається з епіграфа двома мовами (грецькою та слов'янською), що взятий з зачала 14 Четвертої книги Царів: «Еліссей разболѣся болѣзнію своєю, єю же и оумре, и снийде к нему Іоасъ царъ Ізраилевъ, и плакася надъ лицемъ єго, и рече: Отче, Отче, колеснице Ізраилева и снузнику єя» [Копистенський 1924: 111]. Паралель «пророк Єлисей – архімандрит Єлисей» декларується у вступі й розгортається протягом усього казання. У тексті чітко виділені три частини: перша – плач над померлим, друга – похвала отцю Єлисею Плетенецькому, третя – прощання з померлим. Першу частину казання автор писав під гаслом: «Пам'ятай про смерть і готуйся до неї». Друга частина показує отця Єлисея як людину, гідну похвали за критерієм шляхетства, яке Захарія Копистенський розуміє і пояснює в духовному плані, ніби іронізуючи з тих, хто хизується таким походженням. Автор стверджує, що шляхетство для людини полягає у збереженні образу і подоби Божої, дотриманні православної батьківської віри, обізнаності в філософії й богослов'ї, опірності до гріхів. Далі автор виділяє чесноти, за які померлий достойний похвали. Він був отцем народові; ієреєм, що дбав про паству та якісно виконував свої обов'язки; виростив духовних синів; вів побожне життя. Проповідник від загальної схеми похвали переходить до подій життя померлого, називаючи його перебування у лаврі, активну участь у її розбудові та у «помноженю всего Православіа» [Копистенський 1924: 113]. Головними здобутками в старості для Єлисея Плетенецького стали заснування лаврської друкарні в Києві та папірні в Радомишлю. Кар'єра архімандрита, за проповіддю, для Єлисея Плетенецького почалася 1595 року в Пінську, в «монастиру Лѣщинском» [Копистенський 1924: 119]. Архімандритом Печерським він став у вересні 1599 року, де й прожив 25 літ, прославивши це місце. Всього ж печерський архімандрит прожив 70 років. Проповідник

хвалить о. Єлисея за святе праведне повздержне життя, виконання ним церковного правила. Як окремий пункт автор виділяє пам'ятання архімандрита про смерть і підготовку до неї (зробив собі труну й надгробок). Вчинком, вартим уваги казнодії, є прийняття Єлисеєм Плетенецьким великої схими, внаслідок чого було змінено його ім'я на Євфимій. Важливою діяльністю архімандрита називається підготовка проповідників. Як позитивний вчинок померлого визначається призначення ним наступника на посаду архімандрита. Захарія Копистенський наголошує на тому, що покійний був добрим управителем церкви й монастиря. Третя частина казання присвячена прощанню з померлим. Проповідник називає тих, хто це робить, спочатку згадуючи духовних осіб, а далі – світських. При цьому автор радить усім пам'ятати про смерть. Прикінцева частина проповіді – це прохання до Бога за упокоєння о. Єлисея з усіма святими, за перебування його по Страшному суді з праведниками, за Вічне життя для нього, Вінець і Царство небесне [Копистенський 1924: 125].

Ігнатій Оксенович Старушич виголосив 1641 року панегірик на погребі князя Ілії Святополка-Четвертинського. «Казаньє погребовоє» видано в Києво-Печерській лаврі того ж року. Воно є зразком сарматського бароко й містить герб князів Святополк-Четвертинських, епіграму на нього, посвяту батькові померлого Стефану і саме казання [Крекотень 1987]. В. Крекотень оцінив роботу автора дуже високо, відзначивши, що той якнайкраще скористався нагодою, щоб висловити вимоги й надії «могилянської партії» щодо решток православних магнатських родів та змалювати «образ позитивного героя», гідний бути взірцем належної життєвої поведінки для українсько-білоруських православних аристократів [Крекотень 1987: 250]. В. Крекотень також стверджував, що це була «вже повноцінна й майстерно укладена барокова проповідь, побудована на розгортанні та варіюванні образу шати – образу, видобутого оратором з «гербового клейноду» [Крекотень 1987: 250]. Нарація казання вибудовується на перетині двох топосів – зображення шати та прослави людини. Князь Ілія відомий старожитністю свого роду, який виводиться автором з князів Рюрика, Ігоря й Святослава. Рід має цісарську кров від грекині Анни й Володимира Мономаха; він

поріднився з польськими королями й російськими царями. Другим пунктом прослави постає суспільна діяльність померлого, а саме: послуги польському королю, відвага в бою, мудрість на сеймах. Окрім того, чеснотами Ілії називаються освіченість, братолюбство, врода, невинність. Зображується образ у зіставленні з літературними прецедентами. Скажімо, перемога польського війська над козаками – як звитяга Давида над Голіафом. Цноти померлого показані як такі, що переважають відомі зразки: дружбою перевищує приязнь Геркулеса з Філоклетом. Третій пункт – християнські побожні вчинки: тримався православної віри, беріг чистоту, був милосердним і милостивим, готувався до смерті, відвідавши Києво-Печерську Лавру й молившись до Богородиці й печерських подвижників Феодосія й Антонія, висповідався. Казання пересипане прикладами з античної історії й міфології, біблійними оповіданнями. Закінчується воно символічним прощанням князя з усіма через прийом перерахування (королем, військом, митрополитом, батьком і братами, товаришами, слугами й підданими).

Бароковий характер мають і два погребові слова Антонія Радивиловського, присвячені Варнаві Лебедевичу, ігумену Межигірському й Климентію Старушичу, ігумену Видубицькому, виголошені 1664 року [Радивиловськиий 1894 а, б]. Вони не увійшли в збірники казань. Це – алегоричні проповіді, зміст яких вибудуваний на порівняннях: першого з перснем, а другого – з зіркою. Продемонструємо це на прикладі одного казання. Автор використовує риторичний прийом цілого й частини, де ціле – церква, а частина – Межигірський ігумен Варнава. Церква постає як персоніфікований образ, що має оздоби, шата – сонце, взуття – місяць, корона – зірки. Усі ці образи мають знаковий характер. Проповідник виписує пластичну картинку: смерть роздягає церкву, вона знімає сонячну шату, коли помирають митрополити, єпископи й архімандрити; коли помирають посполиті – знімає взуття, коли помирають вчителі церкви – знімає корону, коли ігумени – знімає перстень. Основний образ «перстень-ігумен Варнава». Далі йде риторичне розгортання образу: перстень – оздоба руки, ігумен – оздоба церкви і т ін. Закінчується проповідь прощанням з ігуменом.

Таким чином, надгробні промови XVII століття були й у формі розважань на богословсько-філософські теми, і у вигляді

панегіриків та біографічних викладів. Західні впливи на ці проповіді помітні у кожному тексті. Окремий автор вибирав певну модель, за якою вибудовував проповідь. Погребові промови змінювалися разом з жанром проповіді й суспільною модою. Вони найкраще інформують і про літературні смаки, і про ідеал людини того часу. Вона мала бути побожна, з чеснотами, воцерковлена, якісно виконувати свої обов'язки, захищати Вітчизну.

Безперечно, багатство матеріалу з цієї теми заслуговує на окреме монографічне дослідження. Але вже зараз ми можемо констатувати, що твердження про українську проповідь першої третини XVII століття як виключно візантійсько-слов'янську потребує ретельної ревізії.

Література: *Баранович 1674 а:* Баранович Лазар. Слово над умерлым всяческим / Лазар Баранович // Трубы словес проповѣдных. – К.: Друкарня Києво-Печер. лаври, 1674. – Арк. 318 – 321 зв.; *Баранович 1674 б:* Баранович Лазар Слово погребноє над пастырем / Лазар Баранович // Трубы словес проповѣдных. – К: Друкарня Києво-Печер. лаври, 1674. – Арк. 315-318 зв.; *Возняк 1908:* Возняк М. Причинки до студій над писанням Лаврентія Зизанія / Михайло Возняк // ЗНТШ. – 1908. – Т. 83. – С. 31 – 86; *Галятовський 1987:* Галятовський Іоаникій. Наука, альбо Способ зложення казання / Іоаникій Галятовський // Українська література XVII століття. Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика. – Київ : Наукова думка, 1987. – С.117-124; *Євхологіон 1645:* Казання погребноє в посполитості над умершим // Євхологіон, албо молитвословъ, или требник. – Київ : Друкарня Лаври, 1646. – С.935-946; *Копистенський 1924:* Копистенський Захарія. Казаньє на честном погребѣ блаженного мужа Єлисея Плетенецького / Захарія Копистенський // Матеріали для історії книжної справи на Вкраїні в XVI-XVIII вв. – К., 1924. – С. 111; *Крекотень 1987:* Крекотень В. До історії української барокової учительно-ораторської прози. Казання Ігнатія Оксеновича Старушича на погребі князя Іллі Святополк Четвертинського / В. Крекотень // Українське літературне барокко. – К.: Наукова думка, 1987. – С.244 – 271; *Маслов 1908:* Маслов С. Казанье Мелетия Смотрицкого на честный погреб о. Леонтия Карповича / Маслов С. // ЧИОНИЛ. – 1908. – Кн.20, вып. 2. – С.101 – 119; вып.3. – С.121-155; *Радивиловський 1894 а:* Радивиловський Антоній. Слово на погреб Варнави Лебедевича / Антоній Радивиловський // Антоний Радивиловский, южнорусский проповедник XVII века. – К., 1894. – С. 20 – 30; *Радивиловський 1894 б:* Радивиловський Антоній. Слово на погреб Ігнатія Старушича / Антоній Радивиловський // Антоний Радивиловский, южнорусский проповедник

XVII века.- К., 1894. – С. 30-36; *Сакович 1886:* Сакович Касіян.Матеріа для учиненя подякованя при погребѣ якого зацного чловека / Касіян Сакович // Голубев С. История Киевской духовной академии. Вып.1: Период домогилянский (Приложения) – К., 1886. – С. 41 – 43; *Смотрицький 1620:* Смотрицький Мелетій. Казаньє на честный погреб пречестного и превелебного мужа господина и отца Леонтія Карповича / Мелетій Смотрицький. – Вільно, 1620. – 28 арк.; *Стратий 1982:* Стратий Я. Описание курсов философии и риторики профессоров Киево-Могилянской академии / Стратий Я., Литвинов В., Андрушко В. – К.: Наукова думка, 1982. – 348 с.; *Транквіліон 1619:* Транквіліон Кирило. Євангеліє учительноє / Кирило Транквіліон. – Рахманів, 1619. – Арк. 170 зв – 176; *Трофименко 2014:* Трофименко Т. Ораторсько-учительна проза / Т. Трофименко // Історія української літератури : у 12. Т. 2 : Давня література (друга половина XVI – XVIII ст.). – К. : Наукова думка, 2014. – С. 154-165; *Brzozowsk 1875:* Brzozowski Meczysław. Teoria kaznodzijstwa (wiek XVI – XVIII) / Ks.Meczysław Brzozowski // Dzieje teologii katolickiej w Polsce. – Lublin: KUL, 1975. -T.II, cz.I. - S. 361-428; *Nowak 2008:* Nowak Alicja Z. Człowiek wobec wieczności / Alicja Z Nowak. - Kraków : Collegium Columbinium, 2008. – 222 s.; *Panuś 2007:* Panuś Kazimierz, ks. Historia kaznodziejstwa / Ks. Panuś Kazimierz.- Kraków : Salwator, 2007. – S. 235.

В этой статье рассматриваются похоронные проповеди таких авторов XVII века, как Мелетий Смотрицкий, Кирилл Транквиллион Ставровецкий, Касиан Сакович, Захария Копыстенский, Игнатий Старушич, Петр Могила, Антоний Радивиловский, Лазарь Баранович. Автор статьи приходит к выводу, что эти проповеди информируют читателя и о литературных вкусах, и об идеале человека того времени. Он, в соответствии с проповедями, – человек верующий, воцерковленный, качественно исполняет свой общественный долг, защищает Отчизну. Человек в этих проповедях соответствует сарматскому этическому идеалу.

Ключевые слова: *похоронные проповеди, идеал человека, барокко, сарматский идеал.*

Світлана Бородіца, доц. (Тернопіль)

ББК 84.4 УКР
УДК 821.161.2

Проза Володимира Лиса в сучасному українському літературному дискурсі

У статті окреслюється феномен творчого мислення Володимира Лиса в контексті українського прозопису початку XXI століття,

визначається сутність його естетичної концепції, що виявилася, зокрема, у жанрово-стильовому розширенні меж класичного роману.

Ключові слова: жанр, неомодернізм, поетика, роман, сімейна сага, стиль.

There has been investigated the phenomenon of Volodymyr Lys's creative thinking in the context of literary process of late 20th *and* early *21st* century. *The writer's aesthetic conception developing in genre and style expanding the boundaries of the classic novel was analyzed.*

Key words: genre, modernism, poetics, novel, family saga, style.

Проза Володимира Лиса репрезентує якісно нові аспекти національного письменства. Її вивчення в контексті естетично-філософських параметрів неомодернізму та екзистенціалізму є одним із важливих завдань сучасного літературознавства. Сьогодні критики і літературознавці (В. Агеєва, О. Герасим'юк, М. Жулинський, О. Забужко, І. Зінчук, О. Клименко, В. Коротич, О. Кравчук, В. Погорецький, Т. Прохасько, Роксоляна Свято, Л. Скорина, Л. Якимчук та ін.) обсервують загальні проблеми творчого доробку В. Лиса. Літературознавчій рецепції романів-бестселерів «Століття Якова», «Соло для Соломії», «Іван і Чорна Пантера», «Країна гіркої ніжності» та ін. сприяють численні інтерв'ю письменника виданням «Високий замок», «Україна молода», «День», «Літературна Україна», «Голос України», «Українська літературна газета», «Слово Просвіти», популярним сайтам «Буквоїд», «Літакцент», «Друг читача», «Чтиво», «Газета UA».

В. Лис належить до покоління «вісімдесятників», відповідно, у його прозописьмі експлікуються ознаки, характерні для творчості гідних представників цього покоління (Ю. Андрухович, О. Забужко, М. Матіос, К. Москалець, В. Неборак, Г. Пагутяк та ін.): філософська парадигма, історіософська заглибленість, вишукане метафоричне наповнення, ігрова поетика, ризоматичність та ін. Власне, письменництво стало головною константою В. Лиса, яка вповні розкриває складну організацію його особистості і з котрою він себе внутрішньо ідентифікує: на її тлі інші професійні статуси (журналіст, народний синоптик) виявляються ситуативними. Його надзвичайна працьовитість реалізується у постійному творчому процесі: «Айстри на зрубі»

(1991), «Романа» (2001), «Маска» (2002), «Продавець долі» (2002), «Жінка для стіни» (2003), «І прибуде суддя» (2004), «Графиня» (2005), «Камінь посеред саду» (2007), «Острів Сильвестра» (2009), «Століття Якова» (2010), «Іван та Чорна Пантера» (2012), «Соло для Соломії» (2013), «Із сонцем за плечима» (2014), «Країна гіркої ніжності» (2015).

Опозиція «елітарної» та «масової» літератури, що домінувала в науковій думці від кінця XIX до XX ст., поступово еволюціонувала до розуміння самобутності і самоцінності останньої. Ознакою сучасного літературного процесу є той беззаперечний факт, що масове письмо переважає за тиражами, читацьким попитом, жанровим різноманіттям. Водночас романи В. Лиса важко вписати у канони «маскульту», насамперед тому, що вони не є мелодрамами, детективами чи фентезі. Услід за Л. Скориною, вважаємо, що прозові твори митця «середньої» літературної ланки. Але це його жодним чином не принижує. Адже, з одного боку, він може зацікавити дуже різних читачів, з іншого – має низку прикмет якісного і справді цікавого тексту. Можливо, в сучасній українській ситуації потрібні саме такі тексти. Твори, які не відлякують читача: масового – ускладненістю форми, інтелектуального – примітивністю кітчу [Скорина 2001: 96]. Романістика В. Лиса демонструє жанрово-стильові новації: письменник творить достойні зразки якісної белетристики: від експериментальних жанрів до класичного епосу. Осмислення внутрішнього світу особистості, етнографічний колорит поліського села, мозаїчність сюжету, різні наративні стратегії, конструкції «текст у тексті», ігрові моменти, прийом фрагментації художнього світу та ін. – безперечні жанрово-стильові переваги романів прозаїка.

В. Лис часто дивує й інтригує читача оригінальністю художніх рішень. Як зазначає сам письменник, до прози він прийшов не відразу, а тому не випадково його тексти подекуди наповнюються ліричними та драматичними елементами, що органічно вписуються в композиційну структуру. У кожному романі («Айстри на зрубі», «Романа», «Маска», «Продавець долі», «І прибуде суддя», «Камінь посеред саду», «Століття Якова», «Острів Сильвестра», «Іван та Чорна Пантера»), а то і п’єсі («Господар нашого двору», «Полювання на брата») автор моделює

складні життєві ситуації, химерно переплітає метафізичний і реальний хронотопи, у такий спосіб розкриваючи глибини людської душі, межу людського відчаю і самотності, вказуючи шлях до спасіння.

Письменник неодноразово ставав дипломантом Всеукраїнського конкурсу «Коронація слова», а найвищу нагороду конкурсу – І премію – він отримав 2008 року за роман «Острів Сильвестра». За словами белетриста, у ньому синтезовано чимало філософських проблем: «тут є й людина, яка від мерзоти життя намагається сховатися в слові, і людина, яка відтворює в реальному житті те, що було задумане як твір, і намагання стати собою, і рецензії, і лекції, і марева, і філософські розмови зайців» [Лис 2008: 466]. Справді, роману властиві постмодерністська поетика, модерна композиція, складні моделі чоловічих і жіночих персонажів, а також авторські експерименти у сфері жанру, оскільки «сучасний роман повинен мати багато внутрішніх складових, щоб його «помітили» і прочитали, читачеві вже не цікава «проста» передбачувана історія, йому видаються «тісними» класичні оповідні схеми» [Тюрдьо 2008: 15].

У жанротворчій площині романіст осягає нові можливості організації художньої форми, залишаючи основу традиційно романною. Так, у його прозовому доробку домінують повість-есе («Таємна кухня погоди»), психологічний трилер («Продавець долі», «Жінка для стіни»), динамічний детектив («Маска», «Графиня»), постмодерністський роман («І прибуде суддя», «Камінь посеред саду», «Острів Сильвестра» та ін.), родинна сага («Століття Якова», «Соло для Соломії», «Із сонцем за плечима»), мелодрама («Іван та Чорна Пантера»). У них автор намагається синтезувати елементи масового і високого письменства: його тексти унікальні потужною художньо-естетичною енергетикою і надзвичайно багатим духовним потенціалом.

Якісно новим етапом у творчості В. Лиса стала своєрідна дилогія «Століття Якова» та «Соло для Соломії», у якій він творчо переосмислює давню і шляхетну традицію західноукраїнської літератури: через непросту людську долю показати історичну епоху.

У романі «Століття Якова» органічно поєднано два дискурси – художній та документальний з метою активізації

впливу на читача. У ньому письменник творить приватну історію, моделює індивідуальне її переживання, зображуючи неповторність і непрогнозованість кожної конкретної людської історії та протиставляючи такі сюжети стереотипним уявленням читача (Я. Поліщук). На рівні стилю можемо говорити про неореалізм, в якому поєднується традиційно реалістичне зображення повсякденної дійсності, соціальна проблематика і ускладнений психологізм, аналізуються боротьба антитетичних «я» в душі людини, причини і наслідки її відчуження в суспільстві.

Літературознавці відзначають оригінальний образ персонажа у романі, зокрема його «немонументальність», «негероїчність». Попри це автор у тексті постійно акцентує увагу на його динамічній і багатогранній сутності: на прикладі екзистенційного буття «маленької» людини – Якова Меха – він обґрунтовує внутрішню силу, природну мудрість, духовне багатство українців. Сюжетні акценти переносяться на відтворення суперечливої сфери почуттів, рефлексій, душевних порухів харизматичного персонажа. Волинське село, в якому народився і прожив Яків Мех, є своєрідною мікромоделлю світу, водночас воно далеке від епіцентру світових подій і прикметне в контексті національної історії. Життя персонажа на тлі історичних стихій зводиться до морального імперативу вижити за будь-яку ціну: «Велика війна гримотить над світом. Повзе через кордони, моря і річки, гори й ліси, і ніяка сила – ні Божа, ні людська – не годна її спинити. Серед страшної кривавиці стоїть він, простий, тико й того, що трохи грамотний поліщук Яків Мех, по-вуличному Цвіркун. Стоїть альбо рухається то в їден бік, то в другий. Його переставляють, мов пішака на якій дошці незбагненної гри чи, гірше того – здмухують, як мураху, що от-от можуть роздушити. Він сам рушає посеред тої смертельної крутаниці, намагаючись вижити івтекти. Втекти й вижити» [Лис 2012: 140-141]. Власне, роман «Століття Якова» є індивідуалізованою версією історії України ХХ століття, яку розказано з перспективи «маленької» людини (Роксоляна Свято). Його концентричний сюжет акумулюється у призмі особистісних переживань персонажів, сюжетні елементи компонуються за принципом мозаїки, внаслідок чого мотиваційні чинники подій завуальовуються, а окремі частини тексту поєднуються за допомогою асоціативних зв‘язків, що

свідчить про вплив техніки кіномонтажу, якою В. Лис володіє досконало. На формотворчому й ідейно-тематичному рівнях «Століття Якова» домінують ретроспекції, які сприяють наративній динаміці, загостренню драматизму, розширенню часово-просторових меж, виступають важливим засобом образотворення, виконують сюжетотвірну функцію.

Роман «Соло для Соломії» – родинна сага, у якій автор описує історію трьох поколінь родини Рощуків; це своєрідний життєпис, де проблеми буття людини онтологічного і гносеологічного характеру набувають загальнонаціонального і загальнолюдського звучання: «історія роду, що проростає в історію народу» (В. Лис). Поетика характеротворення відзначається складністю і глибокою продуманістю всіх елементів, що створюють цілісну і взаємодіючу художню систему («Заспів», «Приспів», «Finale»). Зокрема, письменник моделює складні життєві ситуації, нанизує мікросюжети, міксує метафізичний і реальний хронотоп, щоб у такий спосіб змалювати людину в екзистенційному світі. Важливо, що мотивація поведінки персонажів роману «Соло для Соломії» визначається традиційними категоріями: любов і ненависть, життя і смерть, вірність і обов‘язок, гідність і честь. У результаті головна героїня – Соломія –уособлює світлий образ душі України, яка, долаючи життєві колізії, залишається мудрою, сильною та непохитною. В. Лис, розкривши буття-екзистенцію української жінки з Полісся, якій випало жити у XX ст. з його проблемами й катаклізмами, переконливо називає Соломію своїм найкращим жіночим образом.

Жанрова специфіка роману «Соло для Соломії» реалізується і через бінарні опозиції, де домінує сакральне-профанне. Автор трактує рід як сакральну сферу буття персонажа: чим більше героїня усвідомлює фатальність свого існування, тим вона ближча до психічного епіцентру родинного космосу, де відчуття духовної спокути сприяє її очищенню та внутрішньому примиренню. Соломія – глибоко віруюча людина, в житті якої взаємодоповнюючі сфери профанного (земного), де вона здійснює помилки, та сакрального, яка демонструє глибину її єства, фокусують усі пориви та бажання: «По небі й то хмари пливуть, а десь там, у незвіданій, недоступній для ока височині – Бог і янголи. І неїн янгол. Чи янголиця. Свята Саломея-мучениця, котра за віру

християнську муки й смерть прийняла. Правда, казали батюшка, що була й інша Саломея. Тая, що голову Івана Христителя захотіла. Чи то не Саломея була? Щось у голові переплуталось. ... Що значить це слово? Що вона сама значить на сім світі?» [Лис 2013: 78].

Співвідношення категорій сакрального і профанного переводить твір В. Лиса у філософсько-етичну площину, виконуючи функцію зв'язку з минулим. Утвердження культурних цінностей та ідеалів відбувається через конструювання образу Соломії як носія духовних і моральних чеснот, які іманентно їй притаманні. Основним втіленням категорії сакрального стає кохання, яке ототожнюється з пошуком власного «я», шляху до Бога і порятунку душі, однак стає одним із джерел трагізму в романі. Топос, що поєднує сакральне і профанне, – «віднайдений дім», який трактується як прихисток від хаосу і зла, а отже, і як структурований центр – космос. Т. Прохасько зауважує: «Зрештою, у житті кожної людини, де б вона колись не була, а чи буде, базових життєвих подій, дій і переживань не так багато: радість, страх, любов, біль, відчай, віра. Поступ історії, зміна часів тільки додають колориту, надають можливості проявлятися цим базовим речам у спосіб, який здається неповторним. Але саме так – із сплетення історії життя окремої людини й історії великої, історії світу – народжується література, яка викликає зворушення й захоплення» [Прохасько 2013: 5].

Унікальність автора, який безперечно є майстром письменницького пера, полягає в тому, що, оперуючи значними знаннями історичних, суспільних, культурних подій в Україні, він осмислює ментальність українського народу у світлі духовних орієнтирів, не відмежовуючи національні цінності від загальнолюдських. Через проникнення в глибинно-чуттєву структуру його текстів (психологічно-філософські переживання, роздуми, пошуки «я» персонажів, їх прагнення, мотивації, світосприйняття) відбувається прочитання ідейних задумів письменника на духовному, етичному й естетичному рівнях: активізувати в читача загальнолюдські цінності, національні ідеали та орієнтири, чітко усвідомлювати етнічну ідентичність, формувати мотиваційні установки патріотичного духу. Як наслідок, романи В. Лиса варто аналізувати в контексті екзистенц-філософії, що

дозволяє проникнути в їх символічний наратив: кризовий стан українського буття XX ст. зумовлює пошук власного призначення та місця у соціумі, переоцінку традиційних вартостей і трагічних ситуацій, що визначають внутрішні модифікації людської душі на ментальному рівні, сприяють формуванню розумної і сильної особистості.

В сучасній українській прозі В. Лис – один із найбагатогранніших митців, який постійно прагне до жанрово-стильових трансформацій, майстерно синтезуючи динамічний сюжет, актуальну проблематику і психологічний конфлікт, що мотивують амбівалентність дійсності, її нетривіальність. Він – творець українського бестселеру, який визначає його достойне місце в сучасному літературному процесі. Його романістика розкриває пильну увагу до сфери людської свідомості як об'ємної і гетерогенної психічної структури в добу соціальних зламів та катастроф. Лаконізм оповіді, концентрація образів, знаковість деталей, екзистенційність мислення, акцент на світовідчуттях персонажа, заглиблення у психіку, показ внутрішнього світу людини (трагічного, зболеного, приреченого) через реалії повсякденної дійсності, безперечно, свідчать, що його творчий доробок – сучасний неореалістичний прозопис.

Література: *Лис 2008*: Лис В. «Мені цікаво розповідати історії» / В. Лис // Альманах ЛітАкцент. – К.: Темпора, 2008. – Вип. 2. – С. 465-474; *Лис 2013*: Лис В. Соло для Соломії: роман / В. Лис; передм. Т. Прохаська. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – 368 с.; *Лис 2012*: Лис В. Століття Якова [Текст] / В. Лис; передм. О. Забужко; внутр. оформл. Т. Коровіної. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 240 с.; *Поліщук 2011*: Поліщук Я. РЕвізії пам'яті: літературна критика / Я.О. Поліщук. – Луцьк; ПВД «Твердиня», 2011. – 216 с.; *Прохасько 2013*: Прохасько Т. Кант для Соломії / Т. Прохасько // Лис В. Соло для Соломії: роман / В. Лис; передм. Т. Прохаська. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2013. – С. 5-6; *Свято Роксоляна*: Свято Роксоляна. З цього можна зробити направду добрий сценарій, або Деякі міркування про тріумфальний роман Володимира Лиса [Електронний ресурс] // Роксоляна Свято. – Режим доступу: http://litakcent.com/2010/10/29/dvi-recenziji-na-bestseler-volodymyra-lysa/; *Скорина 2011*: Скорина Л. Загадки Володимира Лиса / Л. Скорина // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія: зб. наук. пр. – Черкаси, 2011. – Вип. 10. – С. 94-105; *Тюрдьо 2008*: Тюрдьо Н. Еволюція

роману і літературно-мистецькі традиції ХХ століття [Текст] / Наталія Тюрдьо // Вісник Черкаського університету ім. Б. Хмельницького. – Серія «Філологічні науки». – Черкаси: Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2008. – Вип. 138. – С. 12-18.

Бородица С. Проза Владимира Лиса в современном украинском литературном дискурсе.

В статье очерчивается феномен творческого мышления Владимира Лиса в контексте украинского прозаического письма начала XXI века, определяется сущность его эстетической концепции, которая оказалась, в частности, в жанрово-стилевом расширении пределов классического романа.

Ключевые слова: жанр, неомодернизм, поэтика, роман, семейная сага, стиль.

Лідія Вербицька

УДК 821.161.2-1.09 Франко І.
ББК 83. 34. (4УКР)

Романтико-реалістичний пафос «Майових елегій» Івана Франка

У статті визначено романтико-реалістичне спрямування «Майових елегій» Івана Франка, які таким чином слугують об'єднавчою ланкою між ранніми віршами «З вершин і низин» та останніми мотивами «Днів журби». Під реалізмом і романтизмом розуміється щось більше, ніж конкретні літературні стилі.

***Ключові слова**: елегія, романтизм, реалізм, внутрішня психологічна функція пейзажу, суспільна функція пейзажу, світосприймання митця.*

The paper defines the romantic-realistic direction of «Spring Elegy» by Ivan Franko, which thus serves a unifying link between the early poems «From Tops and Bottoms» and the late motives of «From the Days of Sorrow». Romanticism and realism herein imply more than just specific literary styles.

***Key words**: elegy, romanticism, realism, inner psychological function of the scenery, social function of the scenery, artist's worldview.*

1901 року на сторінках «Літературно-наукового вісника» з'являються друком «Майові елегії» І.Франка (лише І, ІІ, ІІІ, бо ж IV – 1905 у цьому ж журналі, а V – у 20-титомному виданні творів

Івана Франка (т.13, 1954). Вони поєднують весняним пафосом ранні вірші «З вершин і низин» та останні мотиви «днів журби». Алегоричні мотиви боротьби двох символічних пір року – зими й весни – із новою силою повертаються з веснянок в поетичні строфи «Майових елегій». Ліричний герой елегійного дистиху, як і Франкової громадянської лірики, мріє про «вершини», «той полет Лікарів», проте суспільна атмосфера «низин» затягує його у свої тенета. Збірку ж «Із днів журби» завершує поема «Іван Вишенський», де аскетичні роздуми героя супроводжують думки про реальну працю на благо народу, і саме вишневий цвіт весни оживляє серце Вишенського-аскета. Тож цикл репрезентує певні точки дотику мотивів поетичної творчості Франка кінця XIX – початку XX століть.

«Майові елегії» стали предметом франкознавчих досліджень М.Ільницького [2] та О.Шупти-Вязовської [9]. У монографіях Ю.Клим'юка [3], В.Корнійчука [4], Б.Тихолоза [6] цей цикл аналізується в контексті тих чи інших особливостей Франкової поезії. У руслі загальноукраїнського елегійного дискурсу «Майові елегії» Франка розглядає О.Ткаченко [7]. Ми ж сконцентруємо увагу на романтико-реалістичному пафосі Франкового циклу елегій.

Пейзажі «Майових елегій» функціонують як психологічні проекції ліричного «я» героя або змінюють світосприймання митця. Ніжно-пестлива картина приходу весни своїм життєствердним пафосом не відповідає внутрішньому світу поета, якого «напосіли літа, давить життя тягота» [8, 342]. У елегії I весна розсипає проміння сонця, жбурляє по небу вовнисті клубочки хмар і снує з них теплий дощик. Вона породжує мрії про сині простори і далеке щастя. Мільйони весняних барв випромінюють «волю, і рух, і життя» [8, 342], змушують почувати вже зів'яле серце. Картину природи першої частини вірша продовжує опис стану внутрішньої психологічної напруги митця. М.Ільницький зауважує: «Пейзаж, який може сприйматися як самодостатній, у своїй психологічній проекції є своєрідною інтродукцією, підготовкою до другого «літературознавчого» плану вірша, чи, може, правильніше, до альтернативи, що стоїть перед ним як поетом» [2, 42]. Весняний вільний рух життя не для ліричного «я» героя. «Весно, ти мучиш мене!» [8, 342] – репліка, що стає поетично-психологічним

обрамленням вірша. Здається, романтика та реальність стають на прю у виборі внутрішньої установки митця. Він замикається у цій боротьбі і поки що не знаходить творчої відповіді. Це оті «дві сторони психіки Франка» (за Євшаном): протистояння суспільного робітника і поета [1, 136]. Або, сказали б, поета, «що улізає в сучасне життя», та поета, що піднімається над реальністю [модифікуємо М. Ільницький 2, 45]. Весна намагається допомогти поету відчути співмірність природної гармонії, але він не може (не хоче) йти в ногу з часом природи. Риторичні звертання та оклики («Весно, ти мучиш мене!..», «Міліонами кольорів, тонів, ліній і творів кричиш: воля, і рух, і життя!», «Ні, не мені вже гулять по тім гаю, мій друже-соколе!»), метафоричні порівняння («Хмари… шпурляєш по небу і, мов шовкові нитки, дощ із них теплий снуєш…», «І, мов безсильне стебло в бистрину ту, ти рвеш мою душу…», «Мрії безумні, немов той табун, вигрівають по полю…») та й загальна персоніфікація весни сприяють увиразненню сумного пафосу елегії І (як і наступних віршів), який загалом притаманний класичному елегійному дистиху.

О.Шупта-В'язовська підкреслює: «Означена у першій елегії драма усвідомлення невідповідності протікання часу людського існування з природним усе відчутніше переноситься у стихію інтелектуального розмислу (елегія ІІ)» [9, 37]. Дослідниця звертає увагу на філософське спрямування поезії І.Франка, адже природо-людське взаємопереосмислення відбувається в межах «інтелектуального розмислу», чи то пак філософської лірики. Творча фантазія автора опоетизовує малярське мистецтво. І.Франко вдало малює поетичним пензлем картину художника-символіста у елегії ІІ: «Мушля перлова – то віз, а метеликів чвірка – то супряг, / Два аморети малі – то два погоничі їм. / Пурпуром, золотом і ізмарагдом, сапфіром набитий, / Стелиться геть у безмір круто веселчаний шлях [8, 343].

Романтичний віз манить до себе згорбленого за плугом реалізму орача. Тим більше, що реалістичний плуг тягнуть не метелики, а «пара худих шкапенят». Екіпаж перлового поїзда – це погоничі весни, які розбурхують чуття в серці і ламають розум. Боротьба між романтизмом та реалізмом на шляху поета триває. Нога «бідного орача» таки «тремтить в поїзд перловий ступить», хоча він з острахом «позира на незорану ниву» [8, 343]. «Серце

розсудок лама», суспільний робітник знову бореться з поетом. Увесь психологізм цієї боротьби Франкові вдається показати назовні у своїй медитативній ліриці. О.Ткаченко зауважує, що в елегії ІІ «поет підводить читача до висновку, що для мистецтва немає меж, що воно багатоманітне…» [7, 217]. Ба більше, йдеться не лише про поетичне мистецтво, бо ж не випадково Франко синтезував малярство і лірику. Зрештою, реальне та ірреальне вже не стають на прю, а майже інтегруються у двох останніх рядках елегії ІІ, де «у безмір веселчаного шляху» усміхається орачеві «променястий той полет Ікарів, навіть Ікара судьба не налякає його» [8, 343]. А.Швець стверджує, що «полет Лікарів» репрезентує людський світ ілюзій, ірреальний світ, а «Ікара судьба» ототожнена з міфологемою долі та символізує реальність [5, 136 – 137].

Остаточне вирішення цього протистояння митець декларує в елегії ІІІ: «На романтичнім візку в край реалізму майнем!» [8, 344]. У цих словах Франкове прагнення змінити реальність, хоча він вже «старий море плав», який дослідив власне «я» і знайшов там «болотисте дно» стовчених мрій, неоправданих планів… За погоничів митець обирає сонце, ясність і радісний сміх. Край реалізму він прагне обігріти романтичною любов'ю, донести своє наіскрене маєвим сонцем слово. Песимістичний пафос першої частини елегії ІІІ змінюється в другій частині на романтичну окриленість щойно зневіреного героя: «Та з життьової борні ми не вийшли каліками: серце / Не відучилось любить, іскри не згасли в очах [8, 344].

У початковому плані вірша, за свідченням Ю.Клим'юка, «умовний діалог між ліричним героєм і амурами спрямований від піднесеного романтичного сприйняття подій до реальної їх оцінки» [3, 351]. Проте завершується поезія поверненням до романтичного пафосу. Саме елегія ІІІ є домінантою романтико-реалістичного сприйняття світу в циклі. Водночас вона засвідчує розуміння понять «романтичний» та «реалістичний» в елегійному дистиху І.Франка. Влучно їхнє роз'яснення подає М.Ільницький: «Не треба, гадаю, доводити, що під реалізмом і романтизмом автор розуміє щось більше, ніж конкретні, хронологічно окреслені літературні стилі. Реалізм для нього – «улізання в сучасне життя», а романтизм передбачає піднесення над реальністю, «полет Лікарів», хай навіть

попереду чекає «Ікара судьба» [2, 45]. У цьому контексті поетичну репліку «на романтичнім візку в край реалізму майнем» Б.Тихолоз означує як «окрилений мріями, в царство дійсності» [6, 245]. Так варто й інтерпретувати назву запропонованого нами дослідження.

Таким чином, перші три «майові елегії» І.Франка могли б бути окремим завершеним філософсько-психологічним поетичним текстом, недаремно друковані разом на сторінках одного й того ж номера «Літературно-наукового вісника». Проте цикл складається з п'яти елегій. Елегії IV та V не зраджують загального пафосу елегійного дистиху і служать своєрідним сюжетотворчим доповненням попередніх віршів.

Елегія IV – «це повернення зі світу фантазії і мрій у реальність» (за Ю.Клим'юком) [3, 351]. Природа відчуває прихід весняного тепла: стаяли сніги, розірвала морозні окови річка, зм'якла земля і вкривається сонячним усміхом, оживає гай, дерева наливаються бруньками і вітаються з сонцем. Поетизуючи весну, яка взяла гору над зимовою закостенілістю, автор не оминає реалістичних картин людського горя. Природа людського світу не сприймає весняного оновлення: «Не чути радісних криків дітей, гейкання плугатарів, мокро ще в полі, нема для худоби ще паші на лузі 〈 …〉, шкандибає від хати до хати сум і жура: дифтерит, коклюш і тиф черевний» [8, 344 – 345]. Неспівмірність гармонійного часопростору природного світу і внутрішньо свідомого «я» митця в елегії I розширює горизонти: тут невідповідність мислиться між природою, а суспільством (елегія IV). Таким чином, I, II, III елегії – з психологічною проекцією на індивідуальне «я», IV та V – вірші соціального спрямування, близькі до громадянської лірики «Веснянок». У поезії IV елегійного дистиху пафос суму драматизується в образах дітей з блідими личками, що сидять у затхлих хатах і тужно визирають крізь мутні шиби. Зрадливе весняне сонце з усміхом виманює в одних сорочках, босих дітей на вулицю. Контрастні картини природних ілюзій і реального світу постають в елегії IV зі скрупульозною поетичною деталізацією.

В.Корнійчук підкреслює функціональні зміни пейзажу: «Тепер пейзаж втрачає внутрішню психологічну функцію і служить радше тлом, на якому бовваніють смутні контури виснаженого зимою галицького села 〈 …〉 Проте невідворотний

процес весняних метаморфоз вносить свої погідні корективи у світосприймання митця» [4, 133]. Йдеться про заключну елегію циклу (елегія V), де торжествує віра у перемогу весни: святий Юрій убиває злого дракона – мороз, з Хребта-гори щезає блискуча снігова кучма, і ластівки та бузьки провіщають весняні зміни. Внутрішня психологічна та суспільна функції пейзажу в V елегії зливаються воєдино. Сковане морозом село поступово оживає: на пасовиську вже видніється худоба, бігають діти, коні розривають плугом розбухлу землю. Ліричний розповідач теж виходить на пленер. Пречисте повітря цілющим бальзамом ллється в груди, і його зболіле від вигляду «нужди, і горя, і сліз» серце наповнюється теплими, гуманними почуттями до всього, що живе на землі, воно випромінює братерську любов. Елегія не закінчена, ймовірно, могла б розвинутись у широку картину зміни мистецького світосприйняття, у якій головну роль відіграло б життєбуття природи і людини, романтико-реалістичне сприйняття світу. Поет знову виспівує веснянкові трелі і вірить у природну перемогу життя. Вірить у торжество чуття, і волі, і бажання в суспільстві та в душі кожного.

Отже, у «Майових елегіях» І.Франко в руслі тужливого пафосу класичного елегійного дистиху зумів органічно поєднати суспільного робітника і поета. Поринаючи «в царство дійсності, окрилений мріями», поет спроектував романтико-реалістичне спрямування «Майових елегій» як на індивідуальне «я» ліричного героя, так і на суспільство. Власне в руслі романтико-реалістичного пафосу І.Франко збагатив розуміння сутності мистецтва та поєднав розум і серце. Таким чином, митець знайшов особливу об’єднавчу ланку між романтизмом та реалізмом життя.

Література:Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика / Микола Євшан – К.: Основи, 1998. – 658 с.; Ільницький М. Теоретичний підтекст «Майових елегій» (Спроба аналізу одного твору) / Микола Ільницький // Українське літературознавство. – Вип. 66. – 2003. – С. 41 – 46.; Клим’юк Ю.І. Лірика Івана Франка як система жанрів: Клим’юк. – Чернівці: Рута, 2006. – 406 с.; Корнійчук В. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики / Валерій Корнійчук. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – 488 с.; Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка : (Ейдологічні нариси) / К.І.Дронь, Б.С.Тихолоз, Н.Б.Тихолоз, А.І. Щвець ; [за наук. ред.

Б.С.Тихолоза]. – Львів, 2007. – 336 с.; Тихолоз Б. Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії / Богдан Тихолоз. – Львів, 2009. – 319 с.; Ткаченко Олена. Українська класична елегія: [монографія] / Олена Ткаченко. – Суми : Видавництво СумДУ, 2004. – 256 с.
Франко І.Я. Майові елегії // Франко І.Я. Зібрання творів: [у 50 т.]. – Т.3 / І.Я. Франко. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 342 – 345.; Шупта-В'язовська О. «Майові елегії» І.Франка у контексті хронотопічності художнього мислення / О.Шупта-В'язовська // Українське літературознавство. – 2003. – Вип. 66.– С. 35 – 40.

В статье определено романтико-реалистическое направление «Майских елегий» Ивана Франко, которые таким образом служат объединяющим звеном между ранними стихами «С вершин и низин» и последними мотивами «Дней печали». Под реализмом и романтизмом понимается нечто большее, чем конкретные литературные стили .

Ключевые слова: элегия, романтизм, реализм, внутренняя психологическая функция пейзажа, общественная функция пейзажа, мировосприятие художника.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

ББК 83. 34
УДК. 801:82

Жереб гірчичного зерна. Літературний портрет Галини Яструбецької

Треба затямити: на врожай то, на врожай, коли на Русавну п'ятницю випаде солодкий дощ; землиця стає теплою, а трава молода – розкішною, як свіжа бринза…

Так воно й сталося тієї пори: і врожай був, і якась благодать райська наповнювала серця справжніх хліборобів. А такої кількості тих, хто сіє і жне, як на Волині, нема ніде! Хоч сонце пекло, а господар все ж пильно оглядав інвентар, що пригодиться у серпні. Він нахилився, бо побачив на регульованому реманенті неглибоку вм'ятину, може, завбільшки недоспілої сливки. Звідки б це?! Та зойк поліжниці випростав його одразу, а міцна вольова зморшка між великими бровами, ніби стиснула погляд.

Іду, іду! – ніби сам до себе промовив Іван. І тільки встиг вигукнути натхнене «Іду-у-у!» і – відкрив двері світлиці. Аж тут прорвався голос, такий величний, наче вогонь з Гефестового царства… Що далі й казати ? Радісною була новина для всього села Самійличі, що в Шацькому районі: тієї світлої днини, що припала на двадцяте серпня 1959 року, о 16-ій годині народилася Галина Козачук ...

***

Вона зростала так швидко, як вправний мисливець клацає пучками: раз, два, три – час до школи йти! А варто нагадати: восьмирічна Самійличівська школа знаходилася далеко від хати школярки. Тому йти до школи означало пережити всілякі пригоди. Проте навчання для неї було такою забавою, що сприймалося, власне, як святе дійство. Повсюди лунав дзвінкий голос матусі: «Га-алюню-ю!»…

До роботи і чистоти вона привчила доню змалечку. Звісно, це не впливало на ритм виконання уроків: домашні завдання ні при яких обставинах не могли бути не підготовленими. Це викликало подив, інколи невдоволення батьків, коли Галя відмовлялася виконувати роботу по господарству, покликуючись на стан виконання вправ з того чи іншого предмета. Зрозуміло і так, що вона навчалася на «відмінно». Всі предмети без виключення давалися легко. Щоправда, географію вивчала неохоче, бо там стільки гаптованих золотом і сріблом країн, краєвидів з озерами й горами…Адже необхідно було просто заучувати, а юна учениця потребувала логічної мотивації, сказати б, «з девізом-малюнком». Однаково любила точні науки і гуманітарні. Особливо геометрію з доведенням теорем, креслення, малювання, співи і літературу. Шкільні твори – одне з найцікавіших занять. Перечитала всі книжки з сільської бібліотеки. Тоненькі не приваблювали, натомість великі романи прочитувала, як натщесерце, швидко. З дитячих літ запам’яталися «Собор Паризької Богоматері» Віктора Гюго і «Кров людська не водиця» Михайла Стельмаха. А першу-ліпшу поезію Тараса Шевченка могла вивчити за лічені хвилини. Нині хтось би висловив оцінку: Галинка мала таку собі мимовільну пам’ять. Фіксувала всю інформацію і, коли виникала потреба, несподівано віднаходила необхідне. Де? Десь в улюблених обладунках вивченого… Ось, її зізнання: у моєму житті «велику

роль зіграла школа. Мені і тут пощастило. У першої вчительки – Валентини *Литвинюк* ми були першими. Вона нас любила, а мене особливо. Викладач математики – Софія *Мельничук* і її чоловік – директор школи, фізик за фахом, Іван *Степаненко* – належали до когорти педагогів, відданих своїй професій і дітям. Вони були моральним авторитетом для односельчан, порадниками в усіх питаннях. Коли я пішла в 5-й клас, шкільний колектив поповнився молодими силами – випускниками української і російської філології, історії, географії, нова піонервожата. Креативні, красиві, повні бажання навчити, добрі фахівці – тільки вчися! А мені вчитися хотілося!»

Звісно, крім навчання, випадає й «дівочий» клопіт, бо ж – поруч Матуся, яка від роботи на землі – невіддільна. Потрібно щось завжди рвати, стелити, збирати, молотити льон, полоти, копати, глядіти худобу, збирати зілля, поживу для свиней і птаства, гребти сіно, одне слово, «тисяча і одна справа-ніч»… А як не згадати щолітній «ягідний марафон», коли настає цілий сезон для збирання чорниць. Вони, Галинка з мамою, зустрічали й проводжали сонце в лісі. Цілими днями, незважаючи на погоду, вони збирали ягоди (так у селі називали чорницю). Без брачок, тільки руками, тоді з цим було строго – конфіскація брачки і продукту, якщо заставав лісник. Потім мама возила ягоди на ринок у м. Володимир-Волинський. Виручені гроші були серйозним доповненням до сімейного бюджету, бо в колгоспі за каторжну працю платили 3-8 карбованців щомісяця. Відстані щодня долалися неабиякі, особливо нелегким було повернення додому вповні (матері – коробки за плечима, діти – кошички і клунки в руках). Але – ліс, особливо Венське урочище, де сосна, комарів майже нема, і можна ходити босому посеред ягідників – чиста глиця, змій, практично, не побачити. Трави, запахи лісові, обіди гуртом, квіти, птахи – винагорода за пекучий біль у цілоденно зігнутій спині…

***

Цей уривок текстової матриці міг би мати окрему назву: «Галині з Волині». Та Волинь велика, а село з його уродженкою Галею – маленьке. Перша писемна згадка про Самійличівське поселення датується 1565 р. під назвою «Рудка за горою». Перед поворотом у село доволі широку трасу Ковель-Шацьк-Брест перетинає річка Рудка, колись Руда (через одну літеру «к»

окреслене зімління усієї водойми). Вона бере свій початок з полапських (село Полапи) боліт, огинає село Самійличі і впадає в озерце біля с. Пехи, а далі – в р. Прип'ять. Прип'ять народжується саме тут, біля острова Довге, де на одному з хуторів й народився Галин батько; Іван Козачук, як був моторним парубком, прошкував болотами-очеретами-сіножатями, так, «на дівчата», в навколишні села і хутори. А вони в Шацькому районі особливо багаті «на дівочу красу»: назвати б лишень такі красномовні місцинки, як Вілиця, Гаївка, Голядин, Залісся, Затишшя, Кам'янка, Кошари, Красний Бір, Омельне, Плоске, Пульмо, Ростань…Оскільки Самійличі розляглися на самому краєчку, то в усі боки – одна відстань для того, хто шукає… Чому Самійличі? Нині важко сказати. Та все ж, приблизно з 1610 р. поселення з п'яти, згодом з 14 – 18 «димів», люди стали називати Самійловичами. Найбільш вірогідна версія походження топоніму – від імення Самійло, ватажка мисливців, який облюбував цю – багату на звіра, рибу, птаство, гриби і ягоди, диких бджіл – місцину і поселився разом із синами поруч уже наявних дворищ. Своїми чеснотами він зажив пошани аж до масштабу увіковічнення власного ймення в назві села. Зберігся й досі рід з прізвищем Самойлич. Про це пані Галина може оповідати годинами. Та виокремлю тільки деякі акценти.

Безпосередньо біля села Самійличі озера немає. Чого вже достоту багато, так це – болота; а навкруг – броди, бродики, заплави, ставки, рівчаки, ковбані, в яких дітлахи руками вміло ловили щучок, в'юнів. «Наскільки зачаровують такі краєвиди, наскільки міцно тримають серце на блакитно-зеленій прив'язі, знає тільки той, хто виріс у болотяно-озернім царстві»,– не без гордості каже Галина, згадуючи при цьому неодмінно Лесю Українку з її безсмертною «Лісовою піснею». Ось, приміром, цитата з її листа від 28 листопада 2014 року: «Коли я ще була малою, то, можна сказати, в нас під вікнами гніздилися дикі качки, росли гриби, ожина, малина, лісові горіхи, калина, горобина. Болота – неймовірна пишнота життя в найнесподіваніших формах. Власне, я пані Наталю Кумановську інтуїтивно «вгадала» через одну з ранніх її робіт – «Болотяна царівна». Я не помилилася. Без її художнього супроводу моїх усіх книг вони багато б утратили. В тому числі й монографія. Саме Наталя Кумановська підказала не «канонічну» експресіоністську чорно-червону кольорову концепцію обкладинки,

а експресіоністсько-субстанційне звучання барви в «Осінніх квітах» Ганни Собачко-Шостак. Адже справа не в кольорі як такому, а в його інтенсивності і «архетипності». У цій репродукції – ідея дослідження: експресіонізм української культури – питома її властивість, як і будь-якої елітної культури взагалі. Спілкування з Наталею стало для мене необхідним. Глибина і сила її полотен – результат безперервних пошуків шляхів до істини через книги, аналіз історії, рефлексії, саморефлексії». Хіба не складається враження, що в особі Галини прихований поважний мистецтвознавець? Тому їй так болить душа: на жаль милосердний, усі пишноти Волині нині практично зникли, бо усе звузилося до крихітних клаптиків краси після руйнівно-погромної меліорації!

***

Відома істина: у «бароковому« вінку «нульовий пунктик» обійти складно. Не оминув його і вільнодумець Іван: припала йому до серця писана красуня Зіна Дзядук, уродженка села Самійличі. Хоч здобула тільки початкову освіту, але розумілася на всьому, що торкалося взаємодії людей із навколишнім світом. Вона зналася на лікувальному діалозі. Тому розмовляти з донею було для матері правдивим дійством. Загалом між ним панувала гармонія, світло якої згодом Галина відтворить у «Поліському пілігримі». Там – її свідчення і про білу хату, і про маму, і про батька, і про село, і про те, що саме там, у дитинстві, для неї становило найбільшу цінність. Кому зробила уступки? Глибинній любові з боку матері, а ще – пісням батька, який у чомусь нагадував дідуся Макара. Щоправда, міг пограти устами, затиснувши долоні…Останнє не сприяло становленню приборканої довіри. Та ба, кожна затятість може зникнути, коли вже зайде сонце, коли принесеш на підошвах свіжу глину з могили близького небіжчика…

Іван Козачук набув восьмирічної освіти у стінах вечірньої школи. Любив читати, цікавився політикою, мав чудовий голос, любив гостей і гостину. Сусіди знали: там, де подружжя Козачуків, пахне хлібом… Від батька Івана Галина й успадкувала голос і любов до пісні. Набувши досвіду і почерпнувши самодостатню термінологію зі сфери музичної культури, вона сьогодні спроможна дійти висновку: природа наділила її колоратурним сопрано. І це добре, що вона сама оцінює; адже опанувала не тільки

ремеслом, а стала майстром, хоч підмайстром достоту ніколи й не була. Зрозуміло, сьогодні відсутня безпосередня потреба в публічному визнанні її співочого таланту. А все ж іноді щось защемить у грудях і так хочеться правицею прикрити нагрудний медальйон біля серця. Так, вона не стала вокалісткою, хоч повсюди виспівувала її душа – Всевишній заклав добру основу. Та умови життя сільської дитини не дозволили довести Божий задум до передбачуваного результату. До всього додалася ще й експлуатація голосу в природно-польових умовах, тобто без урахування метеофакторів і мутації.

Що ще? Кожний має право на таємницю. Подібну вона також мала, коли осмислювала мальовані образи, бо ж володіла фарбами. Ще в школі явила задатки малювати. Прагнула розгадати мистецтво геніального італійського художника Сандро Ботічеллі (1445 – 1510). Його перу належить нечувано майстерна картина під назвою «Весна», виконана в 1477 році. Що там намальовано? Три стрункі дівчини ваблять дивною красою, що проступає крізь прозору тканину… Вона й собі не стримувала бажання розгледіти політ бджілки, а відтак і змалювати її з натури. Не обмежувалася уроками малювання, бо ж, як і читання, це приносило естетичну насолоду.

Все це насправді принесло користь, коли навчалася на шкільному відділі в Луцькому педагогічному училищі ім. Ярослава Галана, а згодом у Луцькому педагогічному інституті імені Лесі Українки. Тут вона прилучилася усім єством до словесності. Студії на філологічному факультеті супроводжувалося додатковими обов’язками, у т.ч. оформленням і випуском стінгазет. А ще – участь у концертах, різноманітних культурних заходах, які були за тогочасної доби характерними знаками студентського життя. В її нотатнику значиться чимало прикладів. Приміром, коли була на третьому курсі, а за вікном «гуляв» 1981 рік, то судилася зустріч із тодішнім ректором Нестором Бурчаком. До слова, саме Нестору Володимировичу належить ідея реорганізації педінституту в університет. Солідний очільник розмірковував уголос, краєм ока стежачи за реакцією співрозмовниці, коли несподівано запропонував узгодити її наміри з можливим працевлаштуванням на кафедрі української літератури як лаборанта…

***

Галина Козачук стала студенткою педінституту відразу після закінчення навчання в педучилищі. Тому вчителем початкових класів їй працювати не довелося. Проте фах учителя української мови і літератури, здобутий у педінституті, знадобився перегодом. Після аспірантури в Київському педінституті ім. М. Драгоманова (спеціальність 10.01.01 – українська література), до того ж з дипломом кандидата філологічних наук, вона понад двадцять років викладала українську літературу в 11-ому класі і керувала написанням наукових робіт з української літератури в Луцькій гімназії № 14, що сьогодні носить ім'я В. Сухомлинського.

Мало хто знає, що його чекає… Важко було втямити, який обладунок викує їй доля. Та видавалося, що щаслива мить – поруч. Так, акурат перед державними іспитами, що припали на червень 1982 року, вона вийшла заміж і Козачук стала Яструбецькою… Бо так вже давно-давно заведено: хто покликаний дати початок новому роду, той полишає свій. А шанолюбні заміри на світ науки ? Вони мали місце, бо тогорічний першовересень позначив початок її професійної діяльності. Відтоді вона пов'язала свої устремління з викладацькою роботою в рідному Храмі науки, який тепер іменується Східноєвропейським національним університетом імені Лесі Українки.

Рік котився за роком, як на возі. Словом, нелегко давалася велика наука. Та вона вміла тримати язика за зубами: не кожний відав про її муки як дослідниці особливостей прози Андрія Головка. Захист кандидатської дисертації, що віддзеркалювала сутність теми «Лірико-імпресіоністичні тенденції в ранній творчості А. Головка в контексті української прози 20-х рр. XX ст.», припав на 1990 рік. Звісно, науковий світ – то не Двір чудес! Та для неї той світ значив багато. Сконструйований під своєрідну вітрину ідей. Тому й не дивно, що від 2000 року поле її наукових зацікавлень поширилось: експресіонізм став основною темою літературознавчих пошуків. Вони завершилися появою ґрунтовної монографії «Динаміка українського літературного експресіонізму» (Луцьк, 2013, 380 с.). А 23 жовтня 2014 року вписане в її життєпис особливим карбом: тієї днини відбувся захист докторської дисертації, виконаної на кафедрі новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Дослідження здобуло високу оцінку авторитетних учених, зокрема, члена-кореспондента НАН України Миколи Сулими, професорів Галини Мазохи, Андрія Печерського, а також наукового консультанта Юрія Коваліва. Автор цих рядків, власне, як член вченої спеціалізованої ради може засвідчити: Галина Яструбецька переконливо ідентифікувала й осмислила явище літературного експресіонізму в комплексі генетично-традиційних, засадничо-інваріантних, індивідуально-стильових і поетико-оновлювальних чинників. Впадає в око авторський вибір творів і персоналій, либонь, найбільш примітних для характеристики д и н а м і к и українського літературного експресіонізму, зокрема, таких, як В. Стефаник, В. Винниченко, О. Довженко, М. Куліш, Т. Осьмачка, М. Бажан, Микола Хвильовий та ін.

***

Як розімкнути межі циркулювання різних вимірів, якщо йдеться про педагога вищої школи? Кажу, передусім про педагога справжнього. Тут мимоволі на думку навертаються імена насамперед наставниць, для прикладу таких, як Луїза Оляндер, Марія Моклиця, Людмила Бублейник, Людмила Грицик, Вікторія Зарва, Олена Бондарєва, Олена Івановська, Алла Паславська, Марія Федурко, Людмила Краснова, Олена Кобзар, Антоніна Гурбанська, Оксана Гальчук, Мирослава Гнатюк, Наталія Науменко, Ольга Гвоздяк, Ольга Куца, Ольга Харлан, Ольга Червінська…Називати прізвища, як прикипіти до криниці – струмочком-вервечкою нанизуються одне до одного і творять свій материк. Чи можна перерахувати усіх носіїв, хто творить красиве й вічне?

Галина Яструбецька знайшла себе у стінах вищої школи. Вона обіймає посаду доцента кафедри української літератури, отримавши в грудні 2004 року відповідний атестат. Цьому передували етапи трудового поступу – асистента, старшого викладача. Викладає історію української літератури ХХ століття (другу половину). Якщо ж виникає необхідність, то охоплює всю історію української літератури ХХ століття, починаючи від перших десятиліть. Нею апробовані два спецкурси: «Координати українського літературного експресіонізму», «Стильові школи, течії, напрямки в українській літературі». Ні, недоцільно тут перераховувати все те, що виокремлює розрізненість її наукових і

виробничих уподобань. А все ж про одне духовне устремління необхідно повести мову. Як не закроїти бесіду про оригінальну художню творчість Галини Яструбецької?

***

Перші проби її пера припали на пору дитинства. Вони набули пожвавлення упродовж студентських студій. Що сприяло її самовираженню через художнє слово? Може, хронічний синдром Ассоль, тільки не в розумінні очікування судженого, а в сенсі дожидання себе в собі… І нині вона – у лавах Національної спілки письменників України. Отримала спілчанський квиток в квітні 2014 року. Ні, не кожний швидко плаває. Та годі балакати про «худий» послужний список. Можливо, вона до категорії людей з «активною життєвою позицією» і не належить. На те є відповідь. Її радше можна б зарахувати до тих, хто характеризується інтенсивним внутрішнім існуванням. Хата, а в її стінах – ангел, яким є образ сина Андрія. Так сталося, що судилося їй піднімати первістка на ноги, тобто в прямому й переносному значенні. А далі – щоденна праця з оголеними буднями, специфіку якої не завжди розуміє навіть найближче оточення. Весь вільний час і відпустки проводить в рідному селі. Образ св. п. Батька Івана Козачука (1930 – 1991) нерідко виринає в уяві, хоч незабутнім – 60-літнім і мужнім – відійшов у засвіти 24 роки тому… Серце забилось дужче – відвідала 79-річну матусю. Пані Зінаїді потрібно, куди не кинь оком, допомагати в ошатно прибраному «господарстві», що нагадує квітуче поле, на якому вона – «польова царівна». Ні, вона технізованого підходу до с/г робіт ніколи не визнавала, а нині й поготів – Матусі важко уявити позбавлення від бур'янів чи копання картоплі механічним способом. Адже її це Земля і вона любить лишень її руки. Це передалося й Галині, для якої така «архаїка» теж до душі. Йдеться про якийсь відмінний від «цивілізованого» ритм мислення та переживання навколишнього. Світ людей у великій кількості не одного обтяжує. Високі посади, за її переконанням, не для неї; вона подібне уникала навіть тоді, коли їй пропонували… Хіба таку навчительку, покликану трудитись словом і чином без прислужництва й підхлібства,

услужництва й холуйства, віднайде винагорода в нашу добу? У пітьмі часу нелегко шукати правду, як байку з трьома сорочками…Кривда-потвора носить велику голову й таке опасисте черево, що годі його одягнути у вишиванку! Та вона сприймає дійсність тверезо, сподіваючись на те, що кривда загубиться у пітьмі! Натомість зійде сонце й освітить не таверну, змальовану Віктором Гюго, а сільську крамницю зі справедливими дарами. Для добрих людей!

***

І ось – полудень віку. Чи став ювілейний серпень для неї певним порогом,приміром, на кшталт обнадійливого тлумачення цього поняття? Вона має чим пишатися. Не окреслюватиму тут вагу дослідницького доробку доктора філологічних наук Галини Яструбецької. Він, без сумніву, значний, вагомий і потрібний широким науковим колам України. З-поміж багатьох назву бодай кілька найбільш примітних: «Архаїзми та старослов'янізми і їх моделююча роль у експресіоністичній стильовій структурі «Палімпсестів» В. Стуса» (2000), «Валерян Підмогильний і Василь Стефаник. Танатографія свідомості» (2001), «Есхатологізм поетичного мислення Тодося Осьмачки» (2004), «Елементи експресіоністичної поетики в художньому просторі Ольги Кобилянської (на матеріалі новели «Битва») (2011)»,Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму» (2011), «Експресіністична репрезентація західно-українського журналу «Вікна» (2013). «Любов у вимірі експресіонізму (на матеріалах поезії В. Стуса» (2013). Що ж, праці Галини Яструбецької не такі, як усі, коли йдеться про á la mode. Їхня змістова наповненість у сполуці з конкретикою, аргументованість розмислів та логіка взаємозв'язків,– все це акуратно викладена системна линва, яку треба сприймати не телефонним слухальцем, а душею… Бо там – глибина думки зрозумілого призначення: на оксамитовому підвищенні чиста людина, а не її манекен у пишній перуці. Остання так нагадує голівку Йосипа-співака, уродженця Донецька.

Тільки незрячий відає, чому так хочеться процитувати листовні рядки з-під пера дослідниці»: У мене дорослий тридцятирічний син. Але я усвідомила в цьому віковому статусі, що Господь дає мені шанс висловити те, про що міркувалося впродовж десятиліть, і змалювати словом те, що бачиш і

переживаєш / відчуваєш. Осмілюся назвати душу, дану мені Богом, розумною. «Вона досягає властивої їй цілі, коли б, за словами Марка Аврелія, не була визначена межа життя».

Про що шкодує? Не судилися численні діалоги з Батьком Іваном. А ще – пропало то, що можна було зберегти: «ріднесеньку білу хату за символічну суму віддали односельчанам»… Чому? Відповідь проступає з її листа, адресованого автору цих рядків. Бо «мамі стало важко обходитися самій. Але того робити не треба було. Я не могла вплинути на ситуацію, а варто б інколи проявляти категоричність. Сьогодні за хатою, за своїм подвір'ям бануємо: я й мама. Місце там дивовижне. Край села. Луг, вільшина, болото зі всією поліською рослинністю, ожинники, черемхи, калини-ліщини, поля і ліс майже поруч. Там дихається по-іншому».

Нумо, візьмемо імовірне за зовсім певне. Так воно буває, за спостереженням Галини Яструбецької як поетеси: / Але зглянеться осінь – / і акорди багряні / зазоріють у росах. / І калинова ніжність, /і зозулина туга. / І – звучить на шипшині / кармазинова фуга…»

Отже, такі собі «три епічні драми», що розгортаються ніби на кону театру Бертольта Брехта в Берліні. Кажу це, зрозуміло, не як реципієнт «Тригрошової опери», в основу якої Брехт поклав «Оперу жебраків» англійського драматурга Джона Гея (1685 – 1732); я віднайшов мораль епічного характеру передусім в оригінальних творах Галини Яструбецької. Вони творять своєрідний цикл книжок, зокрема: «Memorioglifika» (Різьблення на пам'яті), 2009; «Photodosia» (Світлодаяння), 2010; «Поліський пілігрим», 2011; «Kalophonia» (Прекраснозвуччя), 2012; «Яшмове серце», 2013. До речі, прочитання віршів зі збірки «Яшмове серце» свідчить про драматизм поезії Галини Яструбецької, глибину її світовідчуття, сенс якого становить інтелектуально-емоційну та наскрізь предметну основу. Ось, для прикладу, такі запитальні сполуки, написані 31 травня 2013 року: / Як по світу пройти, / щоб нікого не ранити / собою? / Збої світлого ритму. / Рими здригнулись і завмерли. / Стер хтось відданість і довіру. / Як через світ перейти, / щоб не втратити віру?

Без сумніву, процитовані рядки репрезентують якусь таїну; нею переповнене «яшмове серце», з якого виривається гук-крик від глибокої травми. Проте і на больовій межі твориться гармонійна рівновага: світ –чудесний, бо одухотворений вірою, а звідси – не

сновидіння, а сподівання на кращі світлі дні… За словами Ігоря Римарука, хто з критиків вийде на прю з поетами, то «не треба їх жаліти». Болісне це зауваження. Та не слід ототожнювати солодколінивий біль можновладця з терпким болем одержимого мандрівника… Однак завжди може мати місце розміреність, що матеріалізує спокій споглядання, коли «тихим» буває не тільки голос, але й руки. Про це поетеса зізнається у вірші, написаному 12 листопада 2014 року: «Обмежую коло свого спілкування / куванням зозулі, / безмов'ям трави, / а світ норовить / затягнути у вир / надколотих фраз, / покалічених звуків. / Чую: / колотиться-стукає / серце слів. / На голови їх, застрашених, / тихі кладу руки.

Аналізовані поезії свідчать про те, що життя поетеси органічно зрощене з малою батьківщиною. Це особливо проступає з творів, що містяться в «Поліському пілігримі». Йдеться про ліро-епічні мікросюжети, психо-портрети, рідні образи – усе з натури, зі збереженням імен або прізвиськ. Вони легко впізнавані та ідентифіковані, як і назви місцин, урочищ, пасовищ, острівків, бродів, бродиків, боліт, лісових угідь. Авторка задекларувала зримо насамперед етнічно-національні, родові, родинні і сімейні цінності. А ще вона має намір доповнити названу книжку новими розповідями про сусідів, односельців. Вже нуртує в уяві й нова назва – «Царський список». Це так, може, за аналогією до назви одного з томів Вавилонської історії, написаної у сиву давнину древнім жрецем Беросом, який жив упродовж 350 – 280 рр. до наших днів.

Галина Яструбецька вийшла на широку биту дорогу, яку освітлює багаття Гефестового царства. І будьмо певні: вона з неї вже не зверне.

Вікторія Квіцинська, викладач (Київ**)**

УДК 821.161.2-193.3.09 (Жук М.)

Любовні зізнання в обрамленні вінка сонетів Михайла Жука

Стаття розкриває сюжетні лінії любовної драми у першому в українській ліриці вінку сонетів Михайла Жука.

Ключові слова: *сонет, вінок сонетів, магістрал, ліричний герой, платонічна любов.*

The article reveals the storylines of a romantic drama in the garland of Zhuk's sonnets for the first time in the Ukrainian lyrics.

Keywords: *sonnet, a garland of sonnets, magistral, lyrical hero, platonic love.*

Михайлу Жуку належить перший в історії української поезії вінок сонетів, надрукований у «Літературно-науковому віснику» (1918. – №7-8). Тоді ж А. Казка написав «Арґонавти», ідентифікуючи їх просто циклом, хоча, на погляд Ольги Деркачової, вони були «майстерніші як змістовому, так і в формальному планах», вірші в магістралі більше пов'язані між собою, ніж у Михайла Жука [1, с. 75]. Поет ще не визначився у жанровому аспекті. Натомість М. Жук свідомо підійшов до з'ясування складної жанроформи, тому постійно нагадував про свою творчу лабораторію: «Давно хотів я написать сонети…», «З безмежних мрій сплітаю цей вінок…», «…голки з тернистого вінця / Вкладати мусить у дзвінкі терцети».

Треба розрізняти вінок сонетів (специфічне поняття) і цикл (широке поняття). Цикл охоплює низку пов'язаних між собою поезій, близьких а походженням, змістом і функцією, які формують певну цілісність. Вони можуть належати до одного жанру (балада, легенда тощо), мати спільні ідейно-тематичні параметри, єднатися задумом автора, визначатися логікою ліричного конфлікту. Йдеться не так про сонети, як про будь-які вірші. Натомість сонет постає як «композиційний цикл із п'ятнадцяти сонетів, кожен з яких починається повторенням (підхопленням) останнього рядка попереднього твору. Завершувальний (п'ятнадцятий) сонет, або магістрал, що переважно пишеться на початку творчого процесу, складається з перших рядків усіх попередніх сонетів і має значення глоси (пояснення) [2, с. 186]. Завершення віршового рядка чотирнадцятого сонета повторюється на початку п'ятнадцятого. Цикл не потребує такої структури та магістрала.

Вінок сонетів, започаткована в середньовічній італійській поезії (XIII ст.) і поширена в європейських літературах, свідчила про неабиякий попит на цю вишукану строгу строфічну форму, що розкрила свої можливості у творчості Ф. Прешерна, А. Слонімського, В. Брюсова, К. Бальмонта, М. Волошина та ін. М. Жук не лише відкрив її для українського письменства, а й твердо

ступив на шлях, яким пізніше рушили В. Бобинський, Л. Мосендз, Б. Кравців, М. Терещенко, Б. Нечерда та багато інших, спонукав до написання корони сонетів (225 творів), що належить Ю. Назаренку (2004).

Сутність ліричного осмислення сонетної жанроформи у статусі «вінка» як замкненої в собі доцентрової віршової системи а також драми ліричних переживань зафіксовано у сконцентрованому вигляді магістралу. Повторюючи рядки попередніх (початково-прикінцевих) рядків попередніх поезій, поет створив есенцію визначальної думки. Вона виконує функцію кульмінації і розв'язки складного тексту, який нагадує автономні, взаємопов'язані ланки складного артистичного ланцюга. Уже на початку магістрала автор натякає на специфіку творчої лабораторії, на муки слова, труднощі реалізувати задум у кінцевий словесний матеріал, що можуть не відповідати початковому проекту: «Давно хотів я написать сонети, / Хоч і бою ся вислову думок…».

М. Жук натякає на прагнення поета випробувати свій талант складною строфічною формою, що дається далеко не кожному, разом з тим дотримується естетики символізму, за якою названий предмет втрачає свій сенс. У першому сонеті йдеться про бажання написати сонет «Тобі одній, єдиній на всіх» всупереч неадекватній реакції, схильній або висміяти наміри автора, або обуритися. Проте не ясно, хто міг би зневажити його щирий порив: чи загадкова «вона», один раз уточнена іменем «Нюсї», чи оточення обох закоханих, здатне висміяти сердечні почуття. М. Жук у першому сонеті виправдовується естетичними критеріями високого мистецтва, до якого апелюють модерністи, заявляючи, що «життя дарує небагато втіх». Він сподівається, що вона зрозуміє і прийме його дарунок («то сни того, що вже минуло / Засіяне безмежністю зірок»), хоча й побоюється можливої відмови. У другому сонеті акцентовано невідповідність мовленого предметним реаліям, не спроможність передати тонкі смислові нюанси («аромат не виявиш у слові»), що зумовлюють невдачу втілення думок у слові, яке чинить опір. Але еротичні переживання, схожі на «поток», сприяють подоланню перешкод. І тоді світ прозирає крізь метафору стрімкої течії, «любовних шумів» лісу, в якому зберігаються таємні криївки. Закоханий ліричний герой знає, що «В садах душі є затишний

куток», очевидно, ототожнений із земним раєм, в якому він творить «окрасу для голівки» своєї адресатки: «З безмежних мрій сплітаю цей вінок».

Третій рядок першої строфи магістрала підтверджує такі наміри хвилини натхнення ліричного героя, який, заглибившись у плетиво своїх фантазій, перебуває на межі ірреального й реального світів, де визначальною лишається яскрава уява поета. Вона відносить читача до першого віршового рядка четвертого сонета. У ньому розгортається розвиток дії ліричного сюжету попереднього сонета. В обох творах кохана постає досконалою жінко «в осяйній короні». Вона, ідентифікована як «краса богинь», матиме під ногами вінок сонетів, навколо неї «Метелики збіратимуть пилок / З твоїх розмов». Навколо неї панує гіпербола весни з екзотичними павичами та «потайними аскетами», які, вражені її красою і досконалістю, покинуть хащі, мабуть, для того, щоб здійснювати свої духовні подвиги для обраниці закоханого. Ліричний герой, уподібнюючи себе до провансальського трубадура, самоназивається її «слугою» і таке звання йому до вподоби. Жінка в його уявленні – вища натура, для якої він здатен виконати будь-яке її бажання, поставити «все на грань». Тому, на його думку, тільки їй належать не лише його сни, здатні «пояснить поезії секрети», а й весь світ – «і вогневий хвіст далекої комети», що розтинає ніч, «як груди цілини / Блискучий плуг», і небесні зірки, «як щастя амулети».

Падаюча комета, за народним повір'ям, віщує людську долю, але в трактуванні автора не в значенні чиєїсь померлої душі, а нової, ускладненої символом плуга, що вказує не лише на хліборобство, а й шлюб. Амулет вважають символом п'яти благ – щастя, здоров'я, миру, благодійництва, життя. Разом з тим у ньому вбачають атрибути віри, надії й любові. Тому кохана, оточена такими оберегами, може бути спокійною, убезпеченою від клопотів «турботного дня». Вона, перенесена в ідеальний світ, стає зразком жінки, але не тілесної, а уявної. Ліричний герой зізнається: «Тебе люблю … твої дивлюсь портрети». Три крапки у значенні еліпса виконують роль додаткового смислового навантаження.

У п'ятому сонеті спостерігається граматичне уточнення з іншим смисловим акцентом: після освідчення «Тебе люблю» поставлено знак оклику, що вказує на усунення душевних сумнівів,

а портрети конкретизуються («Тут милий рух, там лінія лиця, / То стан гнучкий, то очі…». Однак вони не сягають життєвої достовірності, лишаються знаками жіночої постаті, ображеної художником у кількох варіантах, який в'яже «цвіт в фантазії букети». Захоплений своїм заняттям, він втрачає чуття часу і разом з ним і об'єкт ображення, тому, вдивляюсь у портрети, не може знайти кохану. «Де ти?, – в розпачі запитує він, ототожнюючи себе із сліпцем, до якого вже озивається його обраниця. Ліричний герой, якого проймає «тривоги біль», почувається дезорієнтованим у просторових координатах, не може знайти «тої хати / Для вандрівця, де міг би буть куток». Загадкова, хоч і потретована вона лишається для нього недосяжною, бажаною: «Твої уста бажаю цілувати». Сподіваючись на зустріч з нею, на впізнання її, він продовжує співати світлу «пісню, як струмок», звертаючись уже до земних «тих окрас, що формою взивають», до таємниць, «що лиш на небі знають», відомих лише закоханим. Вінок сонетів зазнає смислових метаморфоз, уподібнюється «нитки срібної», мотаної «у клубок», прикраси гаптування, до натяку на лабіринт, що потребує пошуків виходу з нього. Захоплений своїм заняттям, він нарешті усвідомлює «самоти холодний, дикий сміх» серед «довгої ночі», нарікає на те, що «Байдужно всім, коли душа сумує». Аналізуючи миттєвий депресивний стан, ліричний герой вважає, що його переживання мають провіденційну основу: «З вогню жаги балакає пророк».

Психічні колізії у другій строфі магістрала констатують драму думок четвертої-шостої строф, але з певним уточненням. Фраза «Тебе люблю» завершується без знака оклику, а трьома крапками-натяками, Пророк написано з великої літери, тому що він має силу над можновладцями і невігласами: «І слухають царі й анальфабети». Таким значенням охоплені сьомий і восьмий сонети. Вогонь, яким атрибутовано дії пророка, вказує на очищення, що відбувається на фоні бурхливої природи – «Над берегом, поміж бурхливі гори». Його віщування мають романтичний антураж природної стихії: «Співають з ним небесний гімн простори, / Осяяні громадами зірок. / Киплять вони». Згадуючи про вогонь, поет, очевидно, мав на увазі й міфічні першоелементи світобудови, бо в сьомому сонеті після вогню мовиться про воду, врівноважену з людською душею. Вони після приречені пережити руїну,

потрапити до Лети, тобто ріку забуття в царстві Аїда, п'ючи воду якої душі померлих забували про земне життя. У цьому разі «царі й анальфабети» слухають не пророка, а веління того світу і разом з тим зізнання в любові ліричного героя. Він присвячує себе коханій, шкодує, що він «лиш співець», що «чуття мої – куплети», якими не заробиш на хліб, не підкупиш продавця «парфум і стилетів», тому мусить любити «без криці, без парфум».

Однак ліричний герой володіє антеївський духом («Я у землі позичу диких сил»), уміє струснути «з себе пил», тобто зняти обтяжливі обов'язки «з чужих чобіт», що сковують його перед любов'ю. Прагнучи бути самим собою, він має на меті сяяти, «як самоцвіт – беріл». Коштовний зеленуватий або золотистий камінь, якому французький поет Р. Біло (XVI ст.) присвятив поему, згаданий в Об'явленні Івана Богослова при описі Нового Єрусалима, мур якого був збудований у сьомому ряді з берилу – поряд з ясписом сапфіром, халцедоном і т. д. (21: 20). Порівнюючи себе з надміцним мінералом, ліричний герой усвідомлює свої лицарські якості, тому бере кохану під захист вітрил, пориваючись разом з нею «В таємний світ за рідний небосхил». Він, будучи романтиком за вдачею, сподівається там знайти справжнє кохання («Нехай на мить почую розмах крил»), якому не місце у «здичавілому» світі меркантильних інтересів та соціальної несправедливості, поділеному «між підпанком і паном». Він діє як прихильник патріархальної культури, уподібнює свою обраницю з дитиною, а не самоцінною жінкою, яка може сама вибороти собі власну долю, відстояти свою любов. Ліричний герой, не маючи наміру шукати такої жінки, бере на себе обов'язки культуртрегера, який відкриє для неї райський край – «чудовий діл, / Гай, пташок, і сонце, і калину, / І тиху ніч, багато квіту – крину, / Солодкий мед, мов пахощі кадил». Ним керує чисто естетична мета – «подихати красою», мотивована устами коханої: «Твої уста дали мені мотиви».

Перший терцет («Нехай на день струсну я з себе пил, / Нехай на мить почую розмах крил. / Твої уста дали мені мотиви») віддзеркалює хід думки восьмого-десятого сонетів, яка у магістралі конкретизується певними уточненнями. Одинадцятий сонет виявляє перехід ліричного героя від любовних фантазій до земної пристрасті, коли він п'янів від поцілунку, «як од вогню вина», «вичерпував до дна / Солодкий пал і опари мінливі». Підсвідомі

потяги стали реальністю («Я йшов туди, де тїни полохливі / Віки гніють…»). Ліричний герой зважився на виклик сатані як провокатору людських пригод, з яких той «смів ся». У сонетному терцеті згадано два роки, які мусив витримати закоханий («безнадійно жив»), що, очевидно мають автобіографічні натяки. Протягом цього часу він лишався вірним коханій, бо тільки її «Постава всі складала вищий спів», тобто на скільки можна високому регістрі.

Така психологічна впевненість у собі та обраниці своєї долі «давала міць», залучала ліричного героя до вольових вчинків, до особливого світу, в якому панували міфічні істоти, наділені діонісійською енергією, як, наприклад, життєрадісний Пан – цапоподібний бог природної стихії, оточений сатирами і німфами, а також ельфами із середньовічних легенд, які, долаючи «старезний Час», «Танки ведуть од вечора й до рана». Кохана, перед якою схиляється ліричний герой, невід'ємна від їхнього гурту («ти живеш серед природи»). Вона стає втіленням природної досконалості, переданої через низку метафоричної інтерпретації:

Пахтиш гірким, прянистим духом трав;
В очах зірки, блискучі і щасливі…
Детально я цей образ малював:
Хода і сміх дзвінкий – робили впливи.

Епіцентром світобудови стала «твоя краса», поза якою, здавалося, для ліричного героя вже нічого не існувало, хоча вона набувала платонічного, а не земного, пристрасного значення: «Ти квіткою була, / Блакитним сном, що випестили ниви». Колір тут не має само тотожного значення, швидше натякає на символіку чогось небесного, божественного. Тому ліричний герой, вражений від сублімованого споглядання магічної жіночої краси, як уже було зазначено, на портретах, «застиг, як завмерлий світ», приречений кружляти навколо неї, як «Заклятий бог в малій жебрацькій ролї», зізнаючись: «Я всі чуття – тобі одній спалив». Вони виявляють схильність до оновлення, «як Фенікс можуть стати, / І будуть знов одну тебе чекати, / Отруту пить». Він зміг, очевидно, пізнати на мить свою обраницю як земну жінку, тому згадував «Вечірній час і плюскіт водограю, / І шепіт слів, і близькості імлу, / І форму рук, на одягу в саєти…». Але реальні турботи, радощі і страждання жінки з крові і плоті лишись для нього невідомими. Та й не цікавився він

ними, заклопотаний естетизуванням власних переживань, відображених в артистичному вінку сонетів. Акордний пуант ліричного сюжету відображено у стислій формі прикінцевого терцета-замка надскладної строфічної форми:

Постава вся – складала вищий спів,
Хода і сміх дзвінкий – робили впливи,
Я всі чуття – одній тобі спалив.

Охоплений еротичною стихією платонічного змісту, М. Жук зробив кохану лейтмотивом ліричних переживань, вимагаючи здійснювати для неї жертвоприношення, обстоюючи принципи любові, показаної в небуденному висвітленні погляду чоловічої, патріархальної культури.

Література:

1. *Деркачова О.* Текст і канон: формальний аспект лірики Аркадія Казки / Ольга Деркачова. // Слово і Час. – 2003. – №8. – С. 73-79.

2. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-укладач *Ю. І. Ковалів.* – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 608 с. (Енциклопедія ерудита).

Статья раскрывает сюжетне линии любовной драмы в первом в украинской лирике венке сонетов Михаила Жука.

Ключевые слова: сонет, венок сонетов, магистрал, лирический герой, платоническая любовь.

Л.П. Король
Запорізький національний університет

УДК 821.161.2: 82.311.1
ББК 83.3(4Укр)

Психологізм як один із засобів характеротворення постаті Тараса Шевченка в прозовій творчості Валентина Чемериса

Стаття присвячена художньому осмисленню постаті Тараса Шевченка в історичній прозі В. Чемериса. Розглядаються домінанти стилю письменника, особливості авторської реалізації історичної постаті та художнього образу-характеру Тараса Шевченка у призмі психологічної інтерпретації та джерел інтертекстуальності характеру головного героя. У роботі розглянуто основні положення літературно-критичних праць, присвячених дослідженню означених проблем.

Ключові слова: *історична постать, характер, художній образ, історична проза, інтертекстуальність, психологізм, індивідуальний*

стиль.

The article deals with the artistic literary comprehension of the personality of Taras Chevchenko in the historical novel by Valentin Chemerys. The author considers the dominants of the writer's style, peculiarities of the author's realization of the historical personality and the literary image-character of Taras Chevchenko in the prism of psychological interpretation and the sources of intertextuality of the main character's nature. The main provisions of literary criticism, devoted to the study of indicated problems were considered in this paper.

Key words: *historical personality, character, literary image, historical prose, intertextuality, psychological insight, individual style.*

Artykuł poświęcony jest postaci Tarasa Szewczenki w historycznej prozie Walentego Czeremysa. Rozważane są dominanty stylu pisarza, osobliwości realizacji historycznej postaci i artystycznego obrazu Tarasa Szewczenki przez pryzmat psychologicznej interpretacji oraz źródeł intertekstualności charakteru głównego bohatera. Praca przedstawia najważniejsze tezy badań literacko-krytycznych poświęconych wyżej wymienionym problemom.

Постановка наукової проблеми. Специфіка історичної романістики спрямована на творення художніх моделей історичних осіб, їхніх індивідуальних і типових рис, внутрішнього світу людей у його розмаїтті, на інтерпретацію національного характеру як «сукупності психологічно-ментальних та поведінкових ознак, особливостей, притаманних певній етнонаціональній спільноті» [9, с. 414].

Творчість В. Чемериса відкриває перед дослідниками сьогодення широкі інтерпретаційні можливості. Аналіз роману В. Чемериса «Без права повернення» та повісті «Я любила Шевченка» переконує, що для його поетики характерні романтизація героїчної епохи, стриманість, уникнення сентиментальності, показ героїчного як буденного, виявлення авторського ставлення до подій і поведінки героїв, глибокий психологізм.

Питання психологізму ґрунтовно досліджується науковцями, зокрема Л. Виготським, Л. Гінзбург, Н. Зборовською, З. Кирилюком, Г. Клочеком, М. Кодаком, В. Макаровим та ін. Психологізм – це «оглиблене відображення психічних, душевних переживань людини в мистецтві» [4, с. 236]. Літературознавцями А. Єсіним, Л. Каневською, І. Лівицькою, В. Мацапурою, О. Січкар виділено три групи форм психологізму:

пряму (внутрішню, інтервентну), непряму (зовнішню, екстервентну) та сумарно означальну.

Спроектувавши художню фантазію в площину психологізму, В. Чемерис змоделював динамічний, яскраво індивідуальний характер персонажа з реального життя. На світовідчутті письменника позначилася складна і суперечлива епоха, в якій виборювалася українська державність. У силовому полі романтизму В. Чемериса функціонують ідеалізований образ духовної України-держави та романтичний тип героя-борця, пророка. Маркерами романтичного письма поета можна вважати апологетизацію діяльної особистості, активне культивування історизму, естетизацію чину, динамічну напругу текстів, її високоемоційне звучання.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Актуальність статті зумовлена потребою поглибленого вивчення літературного процесу з позицій художнього психологізму та принципів характеротворення, які в сучасному вітчизняному літературознавстві не стали предметом усебічного ґрунтовного дослідження. Зокрема поза увагою науковців досі залишалися деякі аспекти творчості Валентина Чемериса, незважаючи на те, що його твори, насичені філософським розумінням історичних подій, художнім домислом, фольклорними та фантастичними вкрапленнями, відіграли надзвичайно важливу роль у становленні вітчизняної історичної прози, збагатили художньо-естетичний потенціал української літератури XX ст. Творчий доробок письменника привертав увагу багатьох літературознавців, але їх дослідження мали переважно спорадичний характер. Основні акценти робили на висвітленні жанрових і стильових особливостей прози В. Чемериса в історичному контексті з урахуванням тогочасних реалій. Твори письменника можуть слугувати яскравою ілюстрацією глибокого внутрішнього аналізу, виробленої з роками системи засобів психологічного зображення та принців характеротворення, які засвідчують, що художній психологізм є стильовою домінантою творчості В. Чемериса.

Потребує певного осмислення на основі здобутків сучасного літературознавства, психології та психоаналізу й постать прозаїка, адже формування його національної самосвідомості

відбувалося під впливом культурно-історичного середовища з визріванням суспільно-історичних поглядів. Чітко окреслена світоглядна позиція та життєвий досвід В. Чемериса зумовили особливе потрактування ним у прозі подій історичної минувшини, визначили ті вихідні положення, якими керувався автор при творенні художніх характерів.

Мета дослідження – з'ясувати особливості та засоби втілення художнього психологізму, проаналізувати принципи характеротворення в історичній прозі В. Чемериса. Досягнення поставленої мети передбачає виконання комплексу завдань: осмислити теоретичні аспекти проблеми художнього психологізму й основні етапи розвитку психологічного напряму в літературознавстві; визначити форманти літературної творчості В. Чемериса; з'ясувати закономірності використання письменником психологічних засобів характеротворення.

В. Савченко, розглядаючи у книзі «Шлях у три покоління» творчість В. Чемериса, вдається до фіксації своїх вражень від його романів, повістей, оповідань, так і до філософських та морально-етичних узагальнень, викликаних їх прочитанням. Про твори В. Чемериса він пише: «Один із тих прозаїків, які не забувають про читача. Усі його твори позначені інтригою, насичені "цікавинками", несподіваним ходом сюжету тощо. Його можна назвати "найпродуктивнішим прозаїком Придніпров'я і одним із найплодовитіших в Україні» [7].

Із приємністю відзначаємо, В. Чемерис належить до письменників України, які дедалі зацікавленіше вростають у гострі сучасні проблеми життя, явища і характери людей, подані мистецьки винахідливо, часто з позицій вічності, загальногуманістичних ідеалів.

В історичній повісті «Я любила Шевченка» В. Чемерис розкриває легендарну постать Тараса Шевченка в призмі стосунків із Варварою Рєпніною. В. Рєпніна, з якою звела доля Т. Шевченка, була людиною незвичайною. Її дитинство минуло в країнах західної Європи. Вона згадувала, як трирічною дитиною в Парижі гралася «з дітьми королів». У Швейцарії заприятелювала з письменником-моралістом Шарлем Ейнером.

В.О. Кравченко влучно зазначила: «згадуються слова, які стосуються всього життя Т. Шевченка: У житті бувають такі

моменти, коли за збігу обставин, за волею провидіння і за сприяння багатьох людей з'являються в певному місці окремі знакові особистості, щоб зробити свій вагомий внесок у поступальний рух свідомості людства. Більше того, цей збіг обставин і особистостей, місця і часу фіксує громадська думка словами мемуариста, в результаті чого такий збіг стає історичною віхою, що лишається в пам'яті людства надовго, а іноді й назавжди» [6, с. 128]. Ця ситуація склалася влітку 1843 року, коли Т. Шевченко познайомився з тридцятип'ятирічною Рєпніною, яка почувалася самотньою. Розумна княжна, нехтуючи плітками і забобонами, простягла поетові руку через соціальну безодню, що була між ними.

У листі до Шарля Ейнера вона писала: «…зовуть його Шевченком. Запам'ятайте це ім'я, дорогий учителю, воно належить до мого зоряного неба… Шевченко посів місце в моєму серці… я дуже люблю його і цілком йому довіряю. Коли я б бачила з його боку любов, я, можливо, відповіла б йому пристрастю…» [6, с. 128].

Т. Шевченко завжди ставився до неї з повагою, називав сестрою і до поеми «Тризна» написав присвяту «На пам'ять 9 ноября 1843 года княжне Варваре Николаевне Рєпниной»: «Для вас я радостно сложил / свои житейские окові, / Священнодействовал я снова, / и слезы в звуки перелил» [12, с. 212].

Почуття В. Рєпніної до Т. Шевченка відбилися у повісті «Девочка», про яку авторка писала, що це майже точна історія її серця. Вона хотіла, щоб поет закохався в неї до безтями, щоб той підкорився їй як чоловік і як митець.

В. Рєпніній поет тактовно відповів запискою, у якій шанобливо поставився до душевного болю княжни, усвідомлюючи, що його талант дуже слабкий і не може виразити почуття, які оволоділи ним після прочитаного рукопису. В. Рєпніна поспішила завірити Т. Шевченка у своїй дружбі і попросила ставитись до неї, як до сестри. «Так буває, коли щирі поривання стримуються розумом, розсудливістю та ще й у поєднанні зі світським та релігійним табу» [6, с. 128].

Так розійшлися долі княжни і поета. У листах із заслання Т. Шевченко з приємністю згадував часи перебування в Яготині: «Я очень часто вспоминал Яготин и наши кроткие тихие беседы. Все дни моего пребывания корда-то в Яготине есть и будет для меня ряд прекрасних воспоминаний» [6, с. 128].

В. Чепіга відзначив, що писати про В. Чемериса «легко і… непросто. Легко – бо є про що, непросто – бо пише він надзвичайно густо, копає, як мовиться, глибоко, перевертаючи родючі пласти, засіває свою ниву дорідним творчим зерном, що дає добрий літературний ужинок» [11, с. 152].

Л. Скорина засвідчує, що «внутрішній світ персонажів, що включає наміри, думки, усвідомлювані почуття, а також сферу несвідомого, відображається у художніх творах по-різному. Існують різні форми психологізму – явний, відкритий, “демонстративний” і неявний, “підтекстовий”, коли імпульси і почуття героїв лише вгадуються. Перша форма передбачає висвітлення характеру персонажа зсередини, шляхом безпосереднього пізнання його внутрішнього світу. Друга форма – зображення внутрішнього світу персонажа через зовнішні симптоми його вияву. До форм непрямого освоєння внутрішнього світу належать: риси зовнішності, пози, руки, жести, міміка, інтонації персонажів» [8, с. 110–111].

В. Чемерис показує через зовнішні форми: портрет-опис і враження характеристики образу Шевченка. А який же він тоді був, у 1843 році? Ось що свідчать очевидці. Афанасьєв-Чужбинський: «Середнього зросту, дебелий, на перший погляд, лице його здавалося звичайним, але очі світилися таким розумним і виразним світлом, що мимовільно я звернув на нього увагу… Тримався він у товаристві вільно, із тактом, ніколи не вживав тривіальних виразів…» [3, с. 12].

К. Юнге, дочка графа Ф. Толстого, віце-президента Академії мистецтв, відзначала, що спілкуючись з Шевченком, помітила його чемність, ввічливість, вишуканість манер, а це свідчення культурності, вихованості та інтелігентності.

Ще свідчення (Павло Загребельний): «Був середнього зросту, але міцної тілесної будови. Широкі плечі, широка талія й легка сутулість надавала його постаті того особливого характеру, що його росіяни називали “уголоватостью”…у рухах його не було гнучкості, граціозності. На смаглявому лиці знати було легкі сліди віспи. Був русявий. На перший погляд, обличчя його видавалося звичайним, але кожного, хто хоч трохи приглянувся до нього, чарували його невеликі, але виразисті сірі очі, що світилися

незвичайним розумом і дивною добрістю. Очима тими він підкорив собі вже не одне людське серце…» [3, с. 12].

А ось свідчення про неї: «Княжна Варвара Миколаївна, енергійна дівиця зрілих років, що легко захоплюється, худа, тоненька, з великими, живими, вразливими очима… Добра, дотепна,мила, люб'язна, вона була провидінням бідних і нещасних, роздавала, що в неї було, і брала найактивнішу участь у долі всіх, хто звертався до неї за допомогою і порадою» [3, с. 12].

А. Єсін розрізняє ще один варіант передачі думок і почуттів персонажа у художньому творі – «сумарний», застосовуючи який, письменник тільки намічає ті процеси, які відбуваються у внутрішньому світі. Один і той самий психічний стан, на думку дослідника, можна відтворити з допомогою різних форм психологічного зображення. Кожна форма психологічного зображення має різні пізнавальні, зображальні можливості» [8, с. 111].

В історичному романі «Без права повернення» найпоширенішими інтертекстуальними елементами є цитати письменників, істориків, філософські сентенції. Вислови відомих людей уведені автором для підтвердження чи заперечення певної думки, частково для створення ефекту колажності, для підсилення чи умотивування певної інформації. «Тарас Шевченко, перебуваючи а Кос-Аралі, потай, бо ж йому це суворо заборонялося робити, – завершить поему "Заступила чорна хмара…". Про несправедливо забутого вже тоді в Україні Петра Дорошенка, чий слід, здавалося, загубився в Московії» [10, с. 193]. А далі в поемі Т. Шевченка розповідається, як гетьмана Дорошенка «закували в кайдани, в Сосницю послали, а з Сосниці в Ярополче віку доживати». «Мов орел той приборканий, / Без крил та без волі, / …І забули в Україні / Славного гетьмана» [10, с. 194]. «Шевченко молив: "Обніміться ж, брати мої, молю вас, благаю! І досі молить нас, і досі нас благає, а ми все не вкупі. Невже й справді дивний ми народ, українці?" … Але, як писав ще славетний чоловік чарівної правнучки Петра Дорошенка: Были бы мы живы: будем когда-нибудь и веселы» [10, с. 219].

В. Чемерис у романі «Без права повернення» зауважує: «скільки в Україні Шевченків – було і є, – а Шевченко в Україні один. І з гетьманами не густо. … Третім у цім списку славетних

після Богдана Хмельницького, Івана Виговського, але перед Іваном Мазепою, іде він – Петро Дорофійович Дорошенко. Чотири за 116 років» [10, с. 207]. Протягом усього роману письменник звертається до творів Т. Шевченка.

Думки відомих людей є важливим засобом організації художнього простору. М. Ґловінський зауважує: «Інтертекстуальне посилання – це завжди навмисне посилання, тобто запроваджене свідомо (хоча ступінь цього усвідомлення може бути різним), адресоване до читача, який повинен відчути, що з тих чи інших причин автор говорить у даному фрагменті свого твору чужими словами» [4, с. 294]. Отже, функція цитати як одного з провідних інтертекстуальних засобів не зводиться виключно до відтворення чужої думки, вона – єднальна ланка свідомості автора, читача і героя.

Аналогічну роль у романі «Без права повернення» виконують і філософські сентенції. Вони організовують авторську думку, посилюючи семантику висловленого, увиразнюючи філософське звучання твору. Здебільшого вони характеризуються причинно-наслідковою спрямованістю та мають дещо моралізаторський відтінок і виконують роль підсумку, наголошуючи на змісті наратованого. Вкраплення в історичному романі цитат із творів Тараса Шевченка і трансформованих філософських сентенцій висловлювання головного героя сприяють художньому розгортанню життєвої філософії персонажа, містять інформацію про характер, світогляд, орієнтири і цінності: «Хотілося б (та й то для того, / Щоб не робили москалі / Труни із дерева чужого), / Аби хоч крихітку землі / Із-за Дніпра мого святого / Святії вітри принесли… / Та й більш нічого! Лунали ці слова Тараса Шевченка, як висипали на могилу Дорошенка землю батьківщини, милої його серцю отчизни України.» [10, с. 201–202].

Вищезазначені інтертекстуальні конструкції доцільно потрактовувати як видимі, легко вловимі одиниці тексту, що без особливих проблем зчитуються з контексту твору. Існує ще й «анонімне, невловиме цитування» (Ю. Ковалів), що вимагає «особливої культурної компетенції, як того вимагає постмодерністська паралітература, в якій матеріал більше не цитують, але вводять у субстанцію тексту з відкритою, переважно карнавальною структурою мови» [5, с. 403]. Така

інтертекстуальність передбачає наявність певної літературознавчої підготовки, високого рівня обізнаності з різного роду мистецькими творами, а також освіченості автора та реципієнта. Як правило, невловима присутність «тексту в тексті» по-особливому взаємодіє з авторським текстом, із іншими цитатами, вступає в полідіалогічність із загальним контекстом, витворюючи різні мистецькі коди.

Сучасне літературознавство трактує новелу, повість, роман як відкриті текстові структури, що передбачають різноманітні жанрові дифузії, формуючи архітекстуальні відношення. Вставні цитати – важливі елементи внутрішньотекстової композиції роману, засіб формування часопросторового континууму. Ці цитати з творів Т. Шевченка варто трактувати як відносно самостійні за темою та сюжетом розповіді, що увиразнюють авторську концепцію героя, не вповні означену впродовж основної оповіді. Отже, вставні цитати покликані активізувати увагу реципієнта, увиразнити ідею твору, сприяти жанровим дифузіям тексту, не порушуючи основної наративної стратегії твору.

В. Чемерис, здається, знає кожне Слово, що варте уваги, кимсь написане і вчора, і сьогодні. Має незаперечний смак, феноменальну пам’ять, аналітичний розум, вирізняється «глибиною вивчення фактографічного матеріалу» [11, с. 154] і вишуканою стилістикою.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Отже, літературний характер твориться відповідно до творчих принципів письменника, визначених відповідним етапом розвитку літератури, особливостями творчої індивідуальності, талантом письменника, його естетичними вподобаннями та іншими чинниками. Поняття «характер» у різні часи тлумачилося науковцями по-різному: «форма взаємовідносин героя та автора» (М. Бахтін), «результат художнього пізнання та його інструмент», «різновид літературного образу» (С. Бочаров), «сукупність властивих даній особі схильностей» (О. Білецький), «тип людської поведінки» (Л. Тимофєєв), «діалектична єдність загального і конкретного» (Б. Буряк), «динамічна багатопланова система» (Л. Гінзбург), «каркас особистості» (В. Фащенко), «конкретна сукупність душевних рис» (О. Галич), «основа образу літературного героя» (З. Кирилюк), «особа, що самовизначається» (Н. Тамарченко).

На нашу думку, залежно від повноти зображення характеру можна виділяти такі модифікації персонажа: власне персонаж, герой, характер, тип тощо. При цьому не варто ототожнювати героя, апріорі наділеного моральними чеснотами та універсального за значенням персонажа, позбавленого такого емоційно-експресивного забарвлення. Серед формантів творчості письменника акцентуємо увагу на історичному досвіді предків і власному життєвому досвіді, надзвичайній працелюбності, завзятості та письменницькому таланті В. Чемериса. Психологізм є найпродуктивнішим у розкритті внутрішнього світу персонажів у прозі письменника.

Валентин Чемерис на видноті часу, читачів, на бистрині доби, він у дорозі-розгоні до нових книг, до вимогливих поціновувачів. Із думою про обнадійливо-втішне і болюче, високе і смішне, заповітне і жалюгідно суєтне, про любов і ненависть. Літературна творчість В. Чемериса потребує сучасної інтерпретації й залишає науковий простір для подальшого дослідження специфіки художнього психологізму.

Література

1. Астрахан Н. І. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Н. І. Астрахан. – К.: Академвидав, 2014. – 432 с.

2. Білоус П. Теорія літератури: навч. посіб. / Петро Білоус. – К.: Академвидав, 2013. – 328 с.

3. Варвара Рєпніна і Шевченко 1999: Я любила Шевченка. Фрагменти з повісті Валентина Чемериса / За сторінками нового журналу // Освіта України. – 1999. – № 9–10. – 3–10 бер. – С. 12–13.

4. Ґловінський М. Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / Упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. С. Яковенка. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 284 – 308.

5. Ковалів Ю.І. Абетка дисертанта: Методологічні принципи написання дисертації: посібник / Ю.І. Ковалів. – К.: Твім інтер, 2009. – 460 с.

6. Кравченко В.О., Єременко О.Р. Історія української літератури першої половини XIX століття: навчальний посібник / В.О. Кравченко, О.Р. Єременко. – Запоріжжя: Видавництво Запорізького національного університету, 2008. – 224 с.

7. Савченко В. Шлях у три покоління: Есе: Творчі здобутки майстрів прози Дніпропетровщини // Антологія прози Придніпров'я / За

ред. В. Савченка. – Дніпропетровськ: Моноліт, 2005. – Режим доступу: http://filosof-50.ucoz.ru/publ/3-1-0-76.

8. Скорина Л.В. Аналіз художнього твору: Навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика) / Л.В. Скорина. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2013. – 424 с.

9. Філософський енциклопедичний словник. – К.: Абрис, 2002. – 744 с.

10. Чемерис В. Генерали імперії: Історичні романи / Валентин Чемерис. – Харків: Фоліо, 2008. – 380 с.

11. Чепіга В. Убивство на хуторі біля Диканьки / Володимир Чепіга // Вітчизна. – 2003. – № 11 – 12. – С. 152 – 155.

12. Шевченко Т. Г. Кобзар. Вперше зі щоденником автора / Т. Г. Шевченко; упоряд. та комент. С. А. Гальченка; перед. І. М Дзюби. – Харків, 2012. – 960 с.

Косінова О.М., канд. філол. наук (Херсон)

ББК 83. 3 (4 УКР)
УДК 821.2

Принципи музичної композиції у творах П.Тичини

У статті розглядаються синтетичні особливості поетичного доробку Павла Тичини, зокрема використання у творах автора принципів музичної композиції «allegro», «варіаційність», «adagio», «григоріанський хорал» тощо.Увага акцентується на застосуванні Тичиною принципу антифонного співу.

Ключові слова: поезія, «allegro», «варіаційність», «adagio», «григоріанський хорал», «вертикальні ходи», антифон.

The article deals with synthetic features poetic works of Paul Tychyna, particularly in the works of the author's use of the principles of musical composition «allegro», «variatsiynist», «adagio», «Gregorian chant» and so on. Attention is focused on the use of antiphonal singing Tychyna elements.

Tags: poetry, «allegro», «adagio», «variatsiynist», «Gregorian chant», «vertical moves», antiphon.

У своїй творчості Павло Тичина – справжній фахівець літературного та музичного мистецтв – здійснював інтермедіальний синтез поезії та музики. На глибокі знання у галузі музичного мистецтва вказує сама фактура і текстура поезій; широке використання у тексті тих виражальних засобів, які властиві різним жанрам музичного мистецтва, лейтмотивів, контрапунктів та принципів музичної композиції (композиція – лат. складання, зв'язування – будова художнього твору, яка зумовлена його змістом, характером і призначенням) зокрема – «allegro», «adagio», «варіаційність», «григоріанський хорал» тощо.

Зіставлення і контрастність образів або принцип «allegro» – неодмінна особливість композиції будь-якого музичного твору: «емоційно-звуковий контраст, раптове нарощення сили, висоти звучання (інтонації) й швидке його спадання... цю закономірність Л. С. Виготський визначив як протипочування» [Костенко 1982: 184]. Цей принцип яскраво простещується у поемі-симфонії Тичини «Сковорода», де поет поряд з контрастністю використовує принцип повтору, варіаційності.

У музичному мистецтві розрізняються варіаційна форма та варіаційний метод розвитку – «варіаційність», за принципом якого побудовані інші музичні форми. І форма варіацій, і варіаційний метод розвитку – найпоширеніші явища у музичному формоутворенні: саме вони відповідають естетичному закону мистецтва – різноманітність у єдності або єдність у різноманітності [Холопова 2001: 121]. У поезії «Арфами, арфами…» бачимо, що кожна строфа твору по-новому розкриває головну тему, тему весни: «1. Думами, думами – / наче море кораблями, переповнилась блакить / Ніжнотонними: / Буде бій / Вогневий! / Сміх буде, плач буде / Перламутровий…/ 2. Стану я, гляну я – / Скрізь поточки як дзвіночки, жайворон, як золотий / З переливами: / Йде весна / Запашна, / Квітами-перлами / Закосичена».

Перша строфа переповнена небом, блакиттю, простором. Виникає «передчуття майбутньої грози, приходу радісно-тривожної пори, коли «Сміх буде, плач буде перламутровий…» [Клочек 1986: 257]. У другій строфі вже нема такого простору. Погляд поета спрямований на землю: «…скрізь струмочки, як дзвіночки, жайворон, як золотий з переливами…». Як бачимо, в

обох строфах тема весни здійснюється різними словесними варіаціями.

Таким чином, можемо стверджувати, що «композиція поезії «Арфами, арфами…» має музичний характер, а точніше, вона виникла в результаті зближення музичної форми, що визначається як «тема з варіаціями», із формами словесно-віршованого вираження» [Клочек 1986: 258]. Подібну композиційну особливість спостерігаємо у більшості лірико-пейзажних поезій «Сонячних кларнетів» – «Закучерявилися хмари…», «Гаї шумлять…», «Десь надходила весна…», «Цвіт в моєму серці…», «Квітчастий луг…» та інших. Отже, бачимо, що композиція більшості творів лірики природи Тичини побудована за аналогією до музичної теми з варіаціями.

Форма Adagio – самостійний структурний тип, що застосовувався в музиці від Гайдна та Моцарта до Веберна та Прокоф'єва у повільних частинах концертів, симфоній, квартетів, сонат, також в окремих повільних п'єсах. Форма Adagio – така трьохчастинна репризна форма, у якій 1 ч. – період чи проста форма, 2-я ч. – на новій темі, між частинами – зв'язуючі розділи, схема її така: А, Зв., В, Зв., А, кода. Форма Adagio – одна з різновидів 2-ї форми рондо в класифікації п'яти форм рондо А. Маркса. Жанр рондо – один із найпоширеніших у творчості поета.

Форма кола в збірці «Сонячні кларнети» дає той найчистіший варіант ритміко-синтаксичного повтору, який називають «накладанням». Унікальну будову «накладання» має вищезгадувана поезія «Арфами, арфами...». Ритмічний малюнок поезії-рапсодії (рапсодія – твір, переважно вільної форми, на основі народних мелодій) накладається на інші строфи, повторюється протягом усього тексту без істотних змін.

Свого часу Г.Майфет звернув увагу на композицію кола в поемі «Золотий гомін» (початок і кінець близькі словесними групами). Рідкісне емоційне піднесення відчувається у початкових рядках поеми і в цьому ж мажорному ключі – кінцівка поеми: «Над Києвом – золотий гомін, / І голуби і сонце!». Є підстави говорити про ознаки рондо та ознаки симфонічного твору (адже симфонічний твір – твір циклічний). Як і у симфонічному оркестрі, рух і розвиток подій у поемі виростають і розробляються: «Уночі, / Як Чумацький Шлях сріблисту куряву простеле, / Розчини вікно,

послухай: / Слухай: / Десь у небі, плинуть ріки, / Потужні ріки дзвону Лаври і Софії!..». Форму кола спостерігаємо і в поемі «Срібної ночі». Твір має своєрідне словесне обрамлення, ним починається і закінчується: «То мама спить. Так дише в спальні, немов в степу цвіркунчик» (початок) і «Та мама дихала так дзвінко, немов цвіркунчик у степу…» (закінчення).

«Григоріанський хорал» (названий на честь папи Григорія Великого) –гілка, яку відрізняє інтонаційна скупість та особлива побудова меж музичного цілого [Холопова 2001: 158]. Під григоріанським співом розуміють виконання одним голосом без інструментального супроводу частини римо-католицького богослужіння. Упродовж століть він змінювався, виникали його нові жанри, композиції, особливості. Відомо, що ***респонсорний і антифонний*** спів – складові одноголосого виконання – є основою ***григоріанського співу***.

Як свідчить історія розвитку духовної музики, основний її розспів іменувався знаменним та формувався під час великого історичного періоду з XII до XVII ст., поділяючись на два субперіоди – з XII до XV ст. і з XV до XVII ст. Більш пізній субперіод відрізнявся повним розспівом, що замінив собою ділянки попередніх речитативів [Холопова 2001: 185]. Важливу паралельну гілку до знаменного розспіву складав розспів демественний, не заснований на осьмогласії, він мав свої яскраві особливості, перш за все ритмічні (подвійний пунктирний ритм, за сучасною термінологією) та розспів путьовий. Канонізовану текстову основу цього одноголосного співу складала виключно проза, яка ніде не поступається рівномірно-ритмованим віршам [Холопова 2001: 121].

Характер мелодичної лінії у всьому основному знаменному розспіві – безкульмінаціний, позбавлений спрямованості до централізуючих вершин. Плавні підйоми та спади мелодії можна порівняти з колиханням колосся. Ладову основу знаменного розспіву складає звукоряд, який має не октавну (як західні церковні лади), а квартову основу, яка виявляється у наслідуванні чотирьох осередків – «согласій». Кожне «согласіє» має при цьому діапазон терції, оскільки заповнюється поступеневим рухом по три звуки. В реальному наспіві зустрічаються і хроматичні звуки. Систему восьми гласів, яка діє у знаменному розспіві, зовнішньо можна порівняти з системою західних восьми церковних ладів. Вісім

давньоруських гласів – це начебто вісім збірок знаменних піснеспівів. Кожен має відносну спільність (в залежності від характеру та темпу, у зв'язку з залученням до окремих свят річного церковного кола, з типізованим набором поспівок, які у свою чергу мають ритмізовані ритмічні і типові звороти). Виключну особливість знаменного розспіву складає обґрунтованість тисяч його піснеспівів на тих самих мелодичних формулах – знаменних поспівках. Така ж самобутня ритміка цього розспіву. Вона не відповідає жодній з відомих систем ритму Заходу чи Сходу. Її організовують два основних принципи — формульність та мономірність [Холопова 2001: 186].

Всі музичні жанри знаменного розспіву є складовими православних служб. Існує усталений жанровий підрозділ на псалмодію та гімнографію. Крім того, по відношенню до тексту розрізняються жанри узагальнені (на різні тексті) і конкретно-текстові (на один визначений текст) [Холопова 2001: 188]. Узагальнені жанри містять різні види піснеспівів серед яких є ***антифон***, який отримав свою назву завдяки виконанню по черзі лівим та правим кліросом.

Антифон (грецьк. αντιφωνος – такий, що звучить у відповідь) – наспів, який виконується почергово двома хорами або солістом і хором. Принцип антифону здавна застосовували у культовій практиці східних народів. У Європі антифон поширився спочатку в Італії, пізніше став одним із важливих ранньохристиянських наспівів у європейських країнах; у католицькому богослужінні антифон – це рефрен, виконуваний до й після псалма або євангельської пісні; антифоном також називають жанр літургійних піснеспівів, який виконуються хором у формі діалогу тощо. Уведення його до християнського богослужіння пов'язують з іменем антиохійского єпископа Ігнатія Богоносця (2 ст.). За древніми переказами, цей святий був серед дітей, яких Ісус благословляв: «Пустіть дітей, нехай ідуть до Мене; не бороніть їм: таких бо Царство Боже».

Саме принцип старовинного антифонного співу використовує Тичина під час написання своїх творів з так званими «вертикальними ходами»: «Звідки в моїх віршах з'явились «вертикальні ходи»? Насамперед: хочу відзначити тут ту думку, що в теорії віршування молоді навряд чи й знайдуть хоч словечко про

ці так звані мною «вертикальні ходи». В моїх віршах вони з'явилися у вірші «Закучерявилися хмари». Там під час розташування однієї думки в горизонтальних рядках вірша вклиняється запитання, а за ним і відповідь – другої іншої думки... Я ці два місця запитання й відповіді відзначую тут у своєму прикладі жирним шрифтом: Закучерявилися хмари. / Лягла в глибінь блакить... О м и л и й д р у ж е, – *знов недуже* – / О л ю б и й б р а т е, - *розіп'яте* – / Недуже серце моє, серце, мов лебідь той ячить, – Закучерявилися хмари... / Ля-сі (вгору) – ре-фа-сі (униз).

Знаю: не один із композиторів, читаючи це, усміхнеться, що я, не знаючи теорії музики, та отаке ось стверджую» [Тичина 1988, 11: 300].

Цей же принцип Тичина застосовував і в поезії «Подивилась ясно»: «*Подивилась ясно,* – заспівали скрипки! – / *Обняла востаннє* – у моїй душі. – / Ліс мовчав у смутку, в чорному акорді. / Заспівали скрипки у моїй душі!»

У цьому випадку почергове, діалогічне виконання «створює ефект поліфонічного викладу, що виражається через уведення двох змістових ліній, врхнього і нижнього голосу: «Подивилась ясно... / ...Обняла востаннє...» і «...заспівали скрипки... / ...у моїй душі». Додатковим підкресленням змісту й значення рядків «вертикального ходу», музичним прийомом, який виражає стан і почуття ліричного героя, стає останній рядок катрена «...Заспівали скрипки у моїй душі!», у якому вповні відчувається сила багатоголосся, що був «розірваний» у перших двох рядках, подаючись через цей контрапункт, і вкінці звівся в єдине цілісне речення, сформульовану думку» [Фока 2012: 182]. Таким чином, спостерігаємо не тільки процес переходу голосу від верхнього до нижнього і навпаки та в кінці їхнє поєднання, а й їх почергове виконання. Елементи антифонного співу наявні і у поезії «З кохання плакав я...»: З кохання плакав я, ридав. / *(Над бором хмари муром!)* / Той плач між нею, мною став – / *(Мармуровим муром…)*... / Пливуть тужіння угорі. / *(Вернися з сміхом-дзвоном!)* / Спадає лист на вівтарі *(Кучерявим дзвоном...)*

Тут поліфонічний ефект також створюється через наявність двох змістових ліній: «З кохання плакав я, ридав. / (Над бором хмари муром!) / Той плач між нею, мною став – (Мармуровим

муром...»). Отже, перша змістова лінія – «З кохання плакав я, ридав. /...Той плач між нею, мною став...» і друга – «… (Над бором хмари муром!»). / ...(«Мармуровим муром...») доповнюють одна одну, граючи багатоголоссям. Кожний четвертий рядок катрена – уточнення другого: рядок «...(Мармуровим муром...)» є уточненням до рядка «…(Над бором хмари муром!)», «...(Кучерявим дзвоном)» – до «…(Вернися з сміхом-дзвоном)» [Фока 2012: 183].

У вірші-антифоні «Там тополі у полі...» внутрішній стан «закоханого юнака, почуття якого не знайшло щирої відповіді, передано з винятковою досконалістю…» [П'янов 2002: 132]: Йду в простори я, чулий, тривожний / *(Гасне день, облітає, мов мак). /* В моїм серці і бурі, і грози, / Й рокотання-ридання бандур... / Хилить вітер жита понад шляхом / *(Ой там хмара похмура з півдня) /* І так смутно, так сумно співає – / Тільки перепел б'є десь у дзвін... / Моя пісне, вогниста, шалена / *(Креше небо і котить свій гнів), /* Ах, розбийся на світлі акорди, / Розридайсь – і затихни, як грім...»

Треба зауважити, що елементи музично-композиційної побудови поет використовує і коли звертається до жанру церковної музики. Один з прикладів – епічно масштабний, стиснутий до меж поетичної мініатюри, як «згусток народної епічної пісні» [Новиченко 1979: 42] твір «Псалом залізу». Різноплановий і центральний його образ – образ «псалма залізу». Назва цієї поеми багатозначна. У першому випадку поезію трактуємо як захоплену хвалу, гімн залізу, у другому – інтерпретуємо як релігійну пісню, молитву. Л. Новиченко аналізує твір як поетичний «гімн залізу», В. П'янов тлумачить крізь призму музики, підкреслюючи, що поет вдавався до псалмів не для наслідування і переспіву відомих текстів, а тільки для того, щоб стару форму наповнити новим змістом. Твір тільки своїм загальним спрямуванням, прославним тоном нагадує пісні й молитви Давида, які за розкладкою Д. Бортнянського Тичина співав ще в монастирському хорі» [П'янов 2002: 134]. Псалом (від грецьк. ψαλμός – хвалебна пісня) – старовинний вид піснеспівів на вірші Псалтирі. Оскільки псалом складає одну з основ богослужіння, в його музичній парадигмі відбились всі історичні види церковного втілення слова: читання-розспівування, хорова декламація, розспівна мелодика.

Таким чином, можемо стверджувати, що у творах П.Тичини функції слова змінюються з інформативної на евокативно-

настроєву за рахунок використання автором таких принципів музичної композиції, як: «allegro» (принцип емоційно-звукового контрасту, використаний у поемі-симфонії «Сковорода»), «варіаційність» (тема вірша по-різному варіюється у кожній строфі), «adagio» (широке використання автором музичного жанру рондо), а також «григоріанського хоралу» (застосування принципу антифонного співу, використання «вертикальних ходів») – все це зайвий раз підтверджує, що в основі творчості видатного українського поета Павла Тичини – музична концепція.

Література: *Клочек 1986:* Клочек Г. «Душа моя сонце намріяла»: Поетика «Сонячних кларнетів» Павла Тичини. – К.,1986; *Костенко 1982:* Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. – К., 1982; Маценко 1994: Маценко П. Нариси до історії ураїнської церковної музики. – К.: Музична Укр., 1994. – 152 с. *Новиченко 1979:* Новиченко Л. Поезія і революція. – К., 1979; *П'янов 2002*: П'янов В. На струнах вічності // Нарис та есеї. – К., 2002; *Тичина 1983 – 1990:* Тичина П. Г. Зібрання творів : у 12 т. – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 11 : Щоденникові літературно-мистецькі записи. Підготовчі матеріали. – 1988. – 549 с.; *Фока 2012*: Фока М. Синтез мистецтв у поетичній творчості Павла Тичини : монографія / Кіровоград : МПП Антураж А, 2012. – 340 с.; *Холопова 2001*: Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2 е изд., испр. – СПб: Изд.– во Лань, 2001. – 496с. – (Учебники для вузов. Специальная литература). ISBN 5811403925. Режим доступа http://ru.scribd.com/doc/132263883/ВалентинаХолоповаФормымузыкальныхпроизведенийpdf;

В статье рассматриваются синтетические особенности творческого наследия Павла Тычины, в частности – использование таких принципов музыкальной композиции, как: «allegro», «adagio», «вариационность», «григорианский хорал» и т.д. в поэтических произведениях автора. В центре внимания – использование в поэзиях принципа антифонного пения.

***Ключевые слова**: поэзия, «allegro», «adagio», «вариационность», «григорианский хорал», «вертикальные ходы», антифон.*

Наталія Кушнірук, викладач (Кременець)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Фашистська окупація крізь призму сприйняття українських селян у повістях «Ноїв ковчег» Г. Гордасевич та «Крижі» Б. Харчука

У статті досліджено особливості розуміння і художнього втілення німецько-фашистської окупації в творах Бориса Харчука та Галини Гордасевич. Проаналізовано основні риси фашизму, які знайшли відображення у творах письменників. Образ загарбника аналізується крізь призму сприйняття українських селян та інших етнічних меншин.

***Ключові слова**: фашизм, дискурс, гуманізм, антигуманність.*

Natalia Kushniruk Nazi occupation through the prism of perception of Ukrainian peasants in the story "Noah's Ark" H.Hordasevych and "Buttocks" B.Harchuka

The features of understanding and artistic embodiment of Nazi occupation in the works of Boris Kharchuk and Galina Hordasevych is explore in this article. The basic features of fascism, which is reflected in his novels. The image invader analyzed through the prism of perception of Ukrainian peasants and other ethnic minorities.

***Key words**: fascism, discourse, humanity, inhumane.*

Дослідження художніх творів воєнної тематики сьогодні набуває особливої гостроти та актуальності в українському літературознавстві у зв’язку з тим, що відбувається всебічний перегляд історії України, намагання її осмислити без зайвої ідеологізації та різноманітних політичних штампів, розширення кола досліджуваних питань, відхід від старих ідеологічних стереотипів в оцінці подій, поява та розвиток нових концептуальних положень.

Тему війни та її розкриття в художніх творах можна виокремити як новий літературний напрям, що почав становлення у 60-х роках XX століття і не втратив своєї актуальності і досі. Воєнні події, які відбувалися в 1939 – 1945 роках, були особливо кривавими, тому письменники на сторінках своїх творів намагалися всебічно зобразити події Другої світової війни,

оскільки ця війна – страшенний досвід зіткнення з фашизмом. Хоча вона і звершилася перемогою над останнім, людство отримало новий досвід переосмислення одвічного уявлення про гуманізм. Видозміна розуміння гуманізму пов'язана з тим, що в людства похитнулась віра в людину як первісно добре і розумне створіння: людина виявляється зміненою, такою, яка може зректися і розумного, і гуманного.

Художні твори воєнної тематики в українському літературному дискурсі 60-80-х років післявоєнного радянського періоду представлені дуже широко. Концептуально і стилістично можна виділити два типи дискурсу:

- соцреалістичний (в рамках якого радянська людина розглядалася як гвинтик загальнодержавного механізму, мала мету і йшла до неї незважаючи ні на що);
- гуманітарний.

У контексті гуманітарного дискурсу найбільше виділяється два пункти фашизму:

- расистський підхід (до нації і народу);
- антигуманний підхід (до людини взагалі).

Тематика війни в творах радянських часів представлена як в поезії, так і в прозі: «Прометей» А. Малишка, «Слово про рідну матір» М. Рильського, «Прапороносці» О. Гончара. У них підносився героїзм народу, прославлялися партія, яка, мовляв, керує країною і народом. Це були однобокі твори, які на той час вважалися зрозумілими, правильними і потрібними.

Одним з тих, хто не побоявся висвітлити реальні події боротьби, був О. Довженко. Адже під час війни був не лише суцільний патріотизм і героїзм, були і такі неприємні факти, як зрадництво, мародерство, дезертирство, «свої» поліцаї і старости, одруження з ворогами і т. д.

Зважаючи на те, що подібні твори довгий час замовчувались, то наразі постало питання про всебічний аналіз літературної спадщини воєнної тематики.

У нашій статті ставимо перед собою мету дослідити особливості розуміння і художнього втілення такого явища, як фашизм і німецько-фашистська окупація в творах Г. Гордасевич і Б. Харчука.

Для реалізації окресленої мети ставимо перед собою такі завдання:

- з'ясувати сутність фашизму і виокремити його основні ознаки;
- простежити, як художньо відображаються основні риси фашизму в повістях «Ноїв ковчег» Г. Гордасевич та «Крижі» Б. Харчука.

Тему війни не міг замовчувати жоден письменник, тому в доробку кожного знайдеться, бодай, один твір, присвячений бойовим діям, які проводились у 1941 – 1945 роках.

У дослідженні відштовхуємося від філософського поняття «фашизм». Фашизм як політична течія з'явився у 1919 р. в Італії як політичний інструмент і знаряддя досягнення реваншу за поразку в Першій світовій війні. Згодом він поширився у державах Західної Європи, захопивши своєю ідеологією широкі верстви громадян цих країн, і став знаряддям розв'язання Другої світової війни.

На наш погляд, з-поміж численних у сучасній літературі узагальнених інтерпретацій «фашизму» його найбільш фундаментальним, універсальним і точним визначенням є таке: «Фашизм» (італ. fascismo, від fascio – пучок, в'язанка, об'єднання) – ідеологія, політичний рух і соціальна практика, які характеризуються такими ознаками і рисами:

1) відособлення за расовою ознакою, проголошення вищості однієї нації над іншими;

2) нетерпимість і дискримінація інших націй і національних меншин;

3) заперечення прав людини;

4)насадження режиму, заснованого на принципі тоталітарної державності, однопартійності і вождізму;

5) виправдання насильства і терору з метою придушення політичних опонентів;

6) мілітаризація суспільства, створення воєнізованих формувань і виправдання війни як засобу вирішення міждержавних проблем» [Коломієць 1998: 160].

У творах Галини Гордасевич і Бориса Харчука знайшли найбільше відображення такі риси, як нетерпимість і дискримінація інших націй та національних меншин, заперечення прав людини.

Так, події у повісті Бориса Харчука «Крижі» відбуваються у тяжкі для українського народу часи окупації німецько-фашистськими загарбниками. На локальному сюжетному матеріалі (волинське село під час окупації) письменник відтворив драматичну колізію протистояння між мирним трудівником і ворогом-зайдою. Повість налічує багато персонажів, однак головні тут діти: Оленка, Мартин і Лесь, яким довелось швидко подорослішати і приймати зовсім не дитячі рішення. Уже перші рядки твору налаштовують нас на тривожну хвилю: «Укрившись з головою … спить Оленка. Сон її неспокійний. Мати підходила тихо до неї, а вона зворухнулася. Мати зупинилась, жаліючи її будити, постояла. Ступила – вона так і скрикнула:

– Облава?!

Коси сполошкані, очі зіркаті.

… – Тобі приснилося… Вставай, дитино. Візок чекає… – А сама не могла стриматися, проказувала пошепки: – Що за світ? Боже, наші діти на облавах сплять, облавами вкриваються, тому їх трусть, їх підкидає. Люди, зночувати ніч – щастя. А переднювати? Боже-люди, як жити?» [Харчук 1987: 89]. Німецька окупація породила страх серед всіх верств населення, від малого до старого. Навіть найзавзятіші патріоти, борці говорять: «Тільки той не боїться, хто не живе під окупантом»[Харчук 1987: 162].

Спільна біда українського народу під час війни стала ніби каталізатором, який у добрих людей виявив найкращі риси. Багато людей, які не захотіли миритися з окупацією пішли в партизани. Таких фашисти вистежували і винищували. Якщо селяни переховували поранених, то і них чекала смерть: «… По його ліву руку – стоїть хата з вибитими вікнами, без дверей. Жила велика родина. Переховували пораненого партизана. За те усіх: бабуню й діда, їхню дочку Марію з двома старшими дітьми і малою Дінкою – за колючий дріт коло станції. Ешелон подадуть і – в концтабір» [Харчук 1987: 99], «А німаки, поліцаї нікого не милують, хто вступається за тих, хто в гетто, чи хто з ними зв’язується» [Харчук 1987: 99]. В місцевих навіть з’явилася поговірка: «Люди кажуть – окупантського батога й поліцейського кулака стережись» [Харчук 1987: 104].

Проте були й ті, хто зраджував Батьківщину і переходив на бік ворога. Таким у творі постає Видяш, хрещений Оленки, який

поповнив ряди німецької поліції: «І як такого носить земля?.. Миша у сажі, але то така миша, що й кота не боїться, – ось хто такий Видяш!». Більше того, він хоче, щоб і батько дівчинки був з ним за одно і чекає підходящого моменту, щоб можна було його перетягнути в свої лави.

До цієї когорти належить і вчителька німецької мови, яка після фашистської окупації змінила своє прізвище з Дермак на Дерман і вимагала від дітей, щоб до неї зверталися не інакше, як пані Ельза. Тим самим вона хотіла себе віднести до вищої раси людей, навіть пройшла медичну комісію, яка «досліджувала її черепа, її носа, науково довівши, що вона справді належить до вищої арійської раси панів, а не унтерменшів» [Харчук 1987: 96].

Для виконання важкої роботи німці приганяли полонених. Оскільки у селищі була залізнична колія, то свідками цього дійства ставали всі жителі : «Їх виводять і шикують в колони перед гестапо й поліцією. Звідси женуть в Іванову долину. Там концтабір, і там полонені битимуть базальт. Фашисти і в концтабір ведуть з музикою. Грають самі полонені» [Харчук 1987: 94].

Проте знаходились і люди, які не боялися захищати свою позицію. До таких належить вчитель Проскурняк Корній Терентійович. Для дітей він був ідеалом, прикладом для наслідування. Коли вони знайшли пораненого полоненого, його забрали до хати Оленки, а згодом, коли вже його трохи відходили, Корній Терентійович взяв його до себе.

Діти відкрито показують свою зневагу до правлячої влади: «Вона (Оленка) покосилася на будинок гестапо й поліції й, начеб хто підштовхнув її, швидко ступила до пам’ятника. Стала перед ним і плюнула в кам’яні очі фюреру – тьху!... Плювала я на вашого фюрера, – думає, – і на ваш прапор»[Харчук 1987: 177]. Такі вчинки не можуть залишитись безнаказаними, особливо, якщо свідком цього став гестапівець. Але оскільки вона була дочкою поліцая, на неї вказати могли, це ж було неприпустимим. Тому постраждали вчитель і Мартин, які взяли вину на себе.

У фіналі твору образ Проскурняка набуває героїчного звучання: разом зі своїм учнем – Мартином (дитиною, яка найглибше усвідомила вчителеву науку) вихователь став перед життєвою межею – і фашисти ведуть обох на розстріл. Відкритий фінал, позбавлений «легкої» розв’язки (автор не показав, як

партизани визволяють приречених на страту, – є лише натяк на цю можливість), кидає трагічний відблиск на долю героїв, епічно звеличує їх образи.

Бачимо, що Б.Харчук змальовує образ фашиста лише з негативної сторони, адже нічого, крім страждань, люди не зазнали за їхнього панування.

Галина Гордасевич у повісті «Ноїв ковчег» показує родину отця Іларія – рідкісний зразок української сім'ї священика із традиційним вихованням. До неї горнуться інші родини, яких жене ненаситна лють війни. Вже при вечірній розмові дізнаємося, хто і за яких обставин мусив залишати рідну домівку. Матушка Ірина розповідає: «Ми мусили тікати... від німців... Учора вранці, ще затемна, стукають до нас у вікно. Відчинив чоловік, а то хористка, колись у мого батька в гімназії вчилася, а тепер у німців друкаркою. І така перелякана, озирається на всі боки. Повідомила, щоб ми негайно тікали, бо наступної ночі німці планували масові арешти, а вона друкувала списки, і там є наше прізвище». На противагу Харчуковим героям, люди, які були вимушені працювати на німців, не втрачають людяності і намагаються попередити односельців про біду. Та й самі окупанти виступають не такими нелюдами. Офіцера, котрий дозволив людям врятуватися від смерті через втечу з села, що підлягало знищенню, вона описує так: «Офіцер не звернув на нього тоді жодної уваги, начебто ніхто до нього не підходив і не звертався» [Гордасевич 2006: 76], «… Усі відповіді отця Леоніда він переклав німецькою мовою, хоч офіцер реагував на слова перекладача так само, як на вітання самого отця Леоніда, тобто ніяк не реагував» [Гордасевич 2006: 77]. Та все ж сам показ нетипової ситуації свідчить про розумну вибірковість у творенні негативного образу фашиста: «Батюшко, – сказав він зовсім тихо, – пан Гендель велів вам сказати... Він має військовий наказ знищити ваше село разом з усіма мешканцями. Але пан Гендель належить до давнього роду, його предки були військовими, але вони не воювали з мирним населенням. Пан Гендель теж не хоче мати на своїй совісті кров жінок і дітей. Він дає вам півгодини, щоб люди встигли забрати з домів щось найнеобхідніше і залишили село. У бік поля хай не ідуть, там стоять німці, чекають нашого сигналу. Виходьте кущами понад річкою до Трощанецького лісу, туди німці і не підуть. Через півгодини вони оточать село і почнуть палити. Хто до

того часу залишиться, йому вже не вдасться врятуватися» [Гордасевич 2006: 77].

Навіть малі діти сприймають німців як ворогів: «Татку, – тоненьким голосом маленької дитини, аби лише він ні про що не здогадався, запитала вона, – а правда, що з усіх націй найкраще бути українцями?

– Дитино моя, нема на світі хороших і поганих націй. Є лише хороші і погані люди.

– А німці? Хіба вони не погані? Адже вони людей вбивають.

– Вбивають солдати, бо так їм велить начальник, а коли вони не будуть виконувати наказ, то їх самих розстріляють. Та й не всі вбивають. Пам'ятаєш, отець Леонід розказував про того німецького офіцера, який попередив, щоб люди втікали з села, і лише тоді його спалив»[Гордасевич 2006: 90].

Традиційно в літературі образ німця замальовується лише з негативної сторони. Так як фашист був окупантом на наших землях, то цей факт нікого не здивує, проте Г. Годрасевич намагається нам показати, що і серед ворогів є «люди».

Як бачимо, війна постає перед рецерієнтами як страшна руйнівна сила, яка нищить усе на своєму шляху: країни, сім'ї, долі, життя. Війна перетворює людей на звірів, бездушних, жорстоких, підлих, незважаючи на те, яку мету переслідують вони. Жодна найблагородніша ціль не виправдовує таких засобів.

Таким чином у нашій статті досліджено особливості розуміння і художнього втілення такого явища, як фашизм і німецько-фашистська окупація в творах Г. Гордасевич і Б. Харчука. Ми з'ясували, що Б. Харчук змальовує образ фашиста лише з негативної сторони, адже на долю людей випало багато випробувань, які принесли їм лише горе і страждання. Для того, щоб створити цілісну картину німецько-фашистської окупації, автор детально змальовує долі людей, які постраждали від окупантів. А в розумінні Галини Гордасевич, фашизм – це «нашестя», якому протистояти можуть лише духовно багаті і духовно зрілі люди. Водночас зображуючи фашизм, як жахливе явище, що затьмарює розум людей, вона не повністю ототожнює його з образом німця. Хоча саме поняття вона гостро засуджує, проте показує, що серед німців, які прийшли на нашу землю,

залишились люди, для яких поняття честі і достоїнства щось вартують.

Отже, зображення війни в літературі ще потребує дослідження, ця тема себе ще не вичерпала і чекає на нових дослідників.

Література: *Гордасевич Г. Л.* Твори. – Львів: Каменяр, 2006. – (Серія «Спадщина»). – Т. 2: Проза / Упоряд. Б. Гордасевич. – 326 с.: іл.; *Коломієць М. П.* Словник іншомовних слів [Текст] / М. П. Коломієць, Л. В. Молодова . – К. : Освіта, 1998. – 190 с.; *Харчук Б. М.* Теплий попіл: Повісті та оповідання. Для серед. шкіл. в. / Б. М. Харчук. – К.: Веселка, 1987. – 328 с.

Наталья Кушнирук Фашистская оккупация сквозь призму восприятия украинских крестьян в повестях «Ноев ковчег» Г.Гордасевич и «Крестец» Б. Харчука.

В статье исследованы особенности понимания и художественного воплощения немецко-фашистской оккупации в произведениях Бориса Харчука и Галины Гордасевич. Проанализированы основные черты фашизма, которые нашли отражение в произведениях писателей. Образ захватчика анализируется сквозь призму восприятия украинских крестьян и других этнических меньшинств.

***Ключевые слова**: фашизм, дискурс, гумманизм, антигуманность.*

Поліщук К. М. асп., (Кіровоград)

УДК 821.161.2-2.09
ББК 83.3 (4УКР)

Афористичність драматургійних текстів Івана Тобілевича (Карпенка-Карого)

У статті розглянуто художні особливості драматургійних творів Івана Тобілевича. Проаналізовані фразеологізми, народні прислів'я, приказки, та авторські афоризми. Значну увагу приділено афоризмам про театр, сцену, акторську діяльність. Досліджено, як особливості драматургічної мови визначають авторський стиль та поетику.

***Ключові слова**: афористичність, мовна своєрідність, Іван Тобілевич, цитування, поетика драми, фразеологічні одиниці.*

In the article investigates the linguistic features of drama of Ivan Tobilevych. The article analyzed idioms, proverbs and sayings, aphorisms by author. Special attention is given to aphorisms about theater, stage, and actor's

activities. Also the article investigates how dramatic language determines the author's style and poetics.
Key words: aphoristic, linguistic originality, Ivan Tobilevych, quoting, poetics of drama, idioms.

Творчістю видатного драматурга Івана Тобілевича захоплюється не одне покоління любителів театру, читачів, театральних та літературних критиків, науковців. Пояснити це можна, перш за все, неперевершеною драматургічною мовою. Текст Тобілевича викликає справжній подив, справляє магічне враження на реципієнта. Григорій Клочек, посилаючись на слова одного театрального критика, називає текст Тобілевича «божественним» [Клочек 2013: 59]. І з цим важко сперечатися, адже проникнення у мовний світ драматургії автора підтверджує майстерність його тексту.

Мета статті полягає в тому, щоб проаналізувати афористичність текстів видатного драматурга як ознаку його ідіостилю та як важливе джерело їх художньої привабливості. Мета передбачає виконання тсаких завдань**:** пошук у драмах фразеологічних одиниць та авторських афоризмів; аналіз їх особливостей; дослідження впливу мовної своєрідності на ідіостиль драматурга.

Іван Тобілевич не лише сприяв розвитку українського театру, а й дбав про розбудову української літературної мови, засвідчуючи багатство її образно-виражальних засобів. Колоритність та індивідуальність героїв його п’єс доволі часто визначається саме особливостями мови, адже драматург “намагався вишукати ті виражальні засоби української мови, які повною мірою надали б його персонажам самобутності та оригінальності» [Дятчук 1995: 31].

Мовну своєрідність та афористичність драматургії Івана Тобілевича досліджували С. Бронза, Н. Журавльова, В. Дятчук. Вони дійшли до висновків, що драматургічна мова Тобілевича відображає розвиток сучасних драматургові тенденцій української літературної мови, відповідає потребам часу та потребам українського народу [Бронза 2013: 169]. В. Дятчук зазначив, що «своїм завданням письменник вважав показати художні можливості українського слова» [Дятчук 1995: 31]. Також дослідники погоджуються, що мова драматурга черпає своє

натхнення із народнопісенного слова, адже збагачена лексичними одиницями притаманними фольклору. Зокрема Н. Журавльова відзначає, що у п'єсах Тобілевича «відбувається розширення семантики народнопоетизмів, змінюється їхнє емоційно-оцінне забарвлення» [Журавльова 1995: 34]. Завдяки цьому мова дійових осіб стає більш виразною, а фольклорні елементи набувають нових відтінків значень.

Народне мовлення займає помітне місце у драматургічній мові Тобілевича. Фразеологізми, прислів'я та приказки органічно вплетені у мовну тканину творів, оживлюють наратив, надають їй колоритності. Серед фразеологізмів зустрічаємо наступні: «темно, хоч око виколи» [Карпенко-Карий Т.2 1985: 94], «не піднімай веремії» [Карпенко-Карий. Т.2, 1985: 57], «вуха об'їдять» [Карпенко-Карий Т.2 1985: 157], «у печінках сидить» [Карпенко-Карий Т.2 1985: 163], «кусок в горло не полізе» [Карпенко-Карий Т.2 1985: 300], «у бога теля з'їв» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 152], «на охотника звір іде» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 155], «глек розбили» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 236], «запала в око» [4, с. 19], «кісткою у горлі стану» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 54], «куряча сліпота» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 232], «буду бить, аж пір'я летітиме» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 233]. За словами Н. Швець фразеологічні одиниці у п'єсах Тобілевича «образно виражають поняття, конкретизують його, подаючи емоційно-експресивну оцінку різним явищам, а також створюють ритмомелодійний малюнок драми» [Швець 1995: 96].

Подекуди зустрічаються у Тобілевича фразеологічні одиниці там, де їх вживання рідкість – у ремарках. У фіналі «Бурлаки» старшина, раптово дізнавшись про те, що його плани зруйновані «стоїть як громом прибитий" [Карпенко-Карий Т.1 1985: 61], що влучно передає його стан – він не просто вражений, він онімів та закляк. У тому ж фіналі емоція, яку зображає Опанас Зінченко, передана автором у ремарці таким чином: «здригнув, мов гадина полізла за пазуху» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 61]. Це свідчить про майстерність Тобілевича як драматурга, адже він вміло користується фразеологічним пластом мови – будівельним матеріалом письменника.

Прислів'я та приказки у п'єсах Тобілевича надають висловленій думці стислості та влучності. Так у п'єсі «Житейське море» Михайло приказкою "ніхто не віда, як хто обіда" [6, с. 78] лаконічно резюмує слова свого брата Івана про ілюзію та справжній «суєтний» бік акторської діяльності. Доволі часто герої відповідають приказками на репліки інших героїв, надаючи діалогу таким чином діалог особливої виразності. На оповідь Гершка про чутки стосовно махінацій («Бурлака») старшина відповідає: "собака бреше а вітер несе" [Карпенко-Карий Т.1 1985: 17], що цілком влучно передає ставлення персонажа до сказаного. На репліку Романа про обіцяне придане («Сто тисяч») Герасим відповідає: «обіцянка – цяцянка, а дурневі радість» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 344]. Це прислів'я є реакцією Герасима на слова сина, які яскраво демонструють його позицію.

Яскравим прикладом вплітання в текст народного мовлення є словесна перепалка між Варкою, Гнатом та Омельком («Безталанна»). Вона побудована за принципом «удар – контрудар». Кожна репліка – це гострий випад на попередню репліку; водночас вона породжує наступну, через що діалог розвивається динамічно: «*ДЕМ'ЯН*. О, бач! За вовка помовка, а вовк у хату шусть. *ВАРКА*. Повісь собі його на шию! *ГНАТ*. Нащо його вішать, коли ти сама повісишся у нього на шиї! *ОМЕЛЬКО*. Кого це збираєтеся вішать? *ГНАТ*. Та тут дівчина вішається одному парубкові на шию, та немає доброї мотузки, а на тонкій обірветься. *ВАРКА*. Дурному вічна пам'ять! *ОМЕЛЬКО*. А нам на здоров'я. *ГНАТ*. Тепер, може, буде й вічна. Воно все так: як є – не жалкуєм, а нема – плачемо. ВАРКА. Нема за ким плакать, нема й кого жалкувать. *ОМЕЛЬКО*. Нічого не розберу. Бачу тілько, що Варка з Гнатом глек розбили» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 235 – 236]. Цей полілог демонструє не лише багатство української мови, а й запальні характери головних героїв – Варки та Гната. Саме ця особливість їх характерів є визначальною у драмі, адже завдяки їй відбувається зав'язка конфлікту та рухається сюжет.

Знаходимо у п'єсах драматурга й інші народні афоризми. Зокрема у п'єсі «Сто тисяч» зустрічаємо наступні: «поживишся скибкою, як собака мухою» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 348], «з вами каші не навариш» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 350], «чорт не такий страшний, як його малюють» [Карпенко-

Карий Т.1 1985: 354], «береженого бог береже»[Карпенко-Карий Т.1 1985: 351], «до душі, та не до кишені» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 344]. Усі вони увиразнюють мовлення персонажів, подекуди сприяють творенню характерів. Центральний персонаж «Хазяїна» – мільйонер Пузир – часто використовує приказки, які влучно його характеризують: «голяк масти, чирва світить» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 360], «з миру по нитці – голому сорочка» [Карпенко-Карий Т.2 1985: 288], «обіцянка – цяцянка» [Карпенко-Карий Т.2 1985: 349].

У «Підпанках» прислів'я «грають» на загальну ідею твору, відповідають загальній атмосфері драми: «одна біда людей єдна» [Карпенко-Карий. Т.1 1985: 87], «на віку горя – море, а радощі – і в ложку забереш» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 89]. Таке використання народнопоетичних елементів не викликає відчуття штучності, недоречності або «робленості», а навпаки – природності та органічності.

Серед приказок зустрічаємо і такі, які виконують функцію характеристики персонажів. Так у «Підпанках» Аврам означує ворожнечу між дворецьким Филимоном та покоївкою Дуняшкою: «готові один одного в ложці води утопить» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 90]. Отаман дає влучну характеристику Соломії, яка встигає бути в курсі усіх подій: «тебе де не посій там і вродишся» [Карпенко-Карий. Т.1 1985: 95].

Драматург використовував прислів'я та приказки у титулах свої п'єс, а також у варіантах назв. Серед них «Що було, те мохом поросло» («Підпанки»), «Не так пани, як підпанки», «Лиха іскра сонце спалить і сама щезне». Назва твору створює перше враження, формує «опцію сприймання» читача або глядача, може містити у собі головну думку або ідею твору. Так у п'єсі «Підпанки» однією із провідних «посилок» автора до реципієнта є твердження, що не так пани, як підпанки знущаються із простого народу. Саме ця теза, винесена в заголовок (хоча і в скороченому вигляді), розкривається у п'єсі, аргументується та ілюструється драматургом.

Помітне місце в драматургії Івана Тобілевича займають власне авторські афоризми. Серед них є і лаконічні сентенції здатні функціонувати поза межами конкретного твору, і цілі монологи або репліки, у яких закладено глибоку думку, піднімаються

філософські питання. Вони також потенційно можуть існувати поза контекстом, але їхня художня сила саме у цілісності.

Ці монологи-афоризми зустрічаються тоді, коли авторська інтонація збивається на поетичну, що особливо підкреслює характер ситуації. Так у п'єсі «Підпанки» зневірений та прикований до стовпа Софрон звертається до ланцюга: «О німий і глухий ланцюг! Ти не знаєш і не чуєш, яку ти муку людям робиш, а коли б знав, давно б тебе від жалю іржа поточила, як людей, прикованих до тебе, сльози точать! Пусти, пусти мене! Зглянься ж, німе залізо!» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 78]. У фінальній сцені «Бондарівни» Тарас, пригортаючи убиту Тетяну, промовляє заключну репліку: «О, за смерть твою я ворогам платити буду, поки і сам не вмру, та хоч би другий Дніпро потік від вражою крові, тебе вже не верну, моє погасле щастя» [Карпенко-Карий. Т.1 1985: 145]. В обох випадках помічаємо, що піднесений тон зустрічається у драматичних та трагічних ситуаціях. Він посилює емоційну напругу, робить сцену ще більш драматичною та трагічною.

У моменти сум'яття та сумніву головні герої виголошують довгі поетичні монологи, які засвідчують майстерність Тобілевича у володінні словом. Наприклад, у «Розумному і дурні» Мар'яна робить вибір між розумом і серцем, між Михайлом та Данилом, виливаючи усе хвилювання та усі сумніви: «Здавалося мені, що все байдуже, що я Данила не люблю, а тілько так пустую; тепер же бачу, що не чужий моєму серцю він! Ох!.. Він поїде відціля… І сумно так, і пусто скрізь зробилося, наче зразу всі чужими стали. Здавалося, у серці все перетліло і жить йому не доведеться більш… […] Що ж це ти, Мар'яно? Знов серця слухаєш?... Схаменися! Хіба мало воно тебе дурило, водило? Нащо тобі огонь той роздувать, що вже потух? […] Не вір нікому і серцеві не потурай!.. Серце поводар? Сліпий це поводар! Данило серця слуха – куди ж веде його те серце золоте?» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 170 – 171]. Поетичність у наведеному уривку досягається емоційністю та (у суто «технічному» плані) інверсійним порядком слів.

Окрім емоційно піднесених моментів афористичні монологи (або репліки) зустрічаються й у звичайних, подекуди навіть побутових, розмовах героїв. У «Житейському морі» Наташа висловлює власну думку стосовно праці та спокою: «Спокій –

смерть. Життя – вічна праця, вічне незадоволення; вони примушують чоловіка шукать кращого, а в цім – прогрес. Чоловік повинен, кипіть, кипіть і кипіть, а википів, прохолонув – спи!» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 79]. Терешко («Суєта») піднімає проблему батьків і дітей: «Квочка потрібна курчатам поки малі, а побільшають, то як вона ні квокче, курчата біжать вже не до неї, а туди, де їм більше подобається!» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 38]. У «Суєті» Карпо торкається піднятого в драмі питання «натуральної людини» характеризуючи унтер-офіцера Гупаленка наступним чином: «Немає гірше, як чоловік, зіпсований життям і оточенням, втратить натуральний розум: в голові макітриться, все ходе вверх ногами, і він сам ходе у тьмі та стукається лобом то об той, то об другий чужий одвірок і до смерті вже не вийде на шлях простої, звичайної людини!» [Карпенко-Карий»Т.3 1985: 48].

Особливе місце в творчості Тобілевича займають авторські вислови стосовно театру та акторської діяльності. Переважну більшість афоризмів драматург вклав у вуста актора Івана Барильченка в дилогії «Суєта» та «Житейське море». Найвідомішим із них є афоризм «Сцена ж – мій кумир, театр – священний храм для мене» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 51]. Не виникає сумнівів, що саме він був девізом самого драматурга, який усе своє свідоме життя захоплювався театром, віддав півжиття сцені та розбудові театральній справі (як актор та драматург).

Своє бачення театру Тобілевич висловив у «Суєті»: «З театру, як з храму крамарів, треба гнать і фарс, і оперетку, вони – позор іскуства, бо смак псують і тільки тішаться пороком! […] В театрі грать повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам’яні серця і, кору ледяну байдужості на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, в пролитими над чужим горем сльозами убіляють його душу паче снігу!» [Карпенко-Карий Т. 3 1985: 51]. Простежуємо підняті гострі проблеми репертуару, ролі театру в житті суспільства, проблему «низького» та «високого» мистецтва.

Про важливість таланту у творчості Тобілевич зауважує: «Не кожен художник – художник, не кожен письменник – письменник, не кожен лікар – лікар: скрізь потрібен талант! Це перше всього» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 16]. У наступній цитаті

розкривається важливість таланту, який творить справжнє мистецтво, для суспільства: «Ах, талант, талант… Яка це велика громадська святиня! Без сильних талантів ми закиснемо в мізерії щоденщини» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 107]. Але відчувається певний сумнів у справжності таланту та взагалі у його існуванні: “Талант – це вигадка. Немає кращих – ти будеш гарний» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 36]. Є в драматурга фраза, яку можна вважати актуальною і сьогодні «Красива жінка і без таланту на сцені має більший поспіх, ніж некрасива з талантом» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 56]. Судячи з цього, можна стверджувати про універсальність висловлювань Тобілевича – вони актуальні у будь-які часи. А це означає, що вони висловлюють істинні смисли.

Серед лаконічних сентенцій Тобілевича різної тематики відзначаємо наступні: «Кожен чоловік думає, що він найбільше мучиться» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 75], «На безталанні одного виростає щастя другого!» [Карпенко-Карий Т.1 1985: 58], «Незалежність і панування без обов’язків неможливе!» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 78], «Межі – річ свята, на то вони поставлені предковічною мудрістю, щоб здержувать людей від гибелі» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 96], «А якби не було смутку в житті, то люди не знали б ні веселощів, ні радощів! Тільки через те, що смуток є, радощі та веселощі любі чоловікові» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 8], “О матері! Якби вас діти так любили, як ви дітей, тоді б не жаль було так упадати біля них!»” [Карпенко-Карий Т.3 1985: 52], «Гріх до гріха магнітом тягне необоримо» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 139], «Безуміє страсті, як і безуміє хмелю проходе, остається чад і біль в душі» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 139], «Мені і в своїй шкурі тісно. У вас болить карман, а у мене – душа» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 128], «Соромливість красить жінку взагалі, а гарну – робить кращою удвоє» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 100], «Нема такої фортеці, яка б після довгої осади не здалась» [Карпенко-Карий Т.3 1985: 88]. Такі афоризми здатні до мовно-естетичного функціонування поза межами художнього твору, можуть ставати «крилатими» виразами. Цей ряд можна продовжувати до безкінечності, адже драматургія Івана Тобілевича – це невичерпний колодязь мудрості та краси української мови.

Отже, Аналізуючи драматургічну мову Івана Тобілевича, приходимо до висновку, що однією з помітних рис його драматургії є багатство мови. Визначальною її особливістю – наближеність до народної (зокрема за допомогою фразеологічних одиниць, прислів'їв, приказок). Сентенціям Тобілевича притаманні афористичність, влучність, здатність функціонувати поза контекстом, а, отже, входити в активний повсякденний вжиток, ставати «крилатими». Відзначаємо, що драматургічна мова у Тобілевича сприяє творенню неповторних та колоритних характерів. У перспективі вважаємо доцільно дослідити цей аспект драматургічної майстерності Івана Тобілевича.

Література: 1.Бронза 2013: Бронза С. Особливості мовної своєрідності творчого доробку Івана Тобілевича (Карпенко-Карого) / С. М. Бронза // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. – 2013. – № 13(4). – С. 169-173. 2.Дятчук 1995: Дятчук В. Особливості мови п'єс І. Карпенка-Карого / В. В. Дятчук // І. Карпенко-Карий. 150-річчя від дня народження. Матеріали всеукраїнської конференції. – Кіровоград. – 1995. – С. 31-33. 3.Журавльова 1995: Журавльова Н. Народнопісенне слово у п'єсах І.Карпенка-Карого / Н. М. Журавльова // І. Карпенко-Карий. 150-річчя від дня народження. Матеріали всеукраїнської конференції. – Кіровоград. – 1995. – С. 33-35.

4.Карпенко-Карий Т.1 1985: Карпенко-Карий І. К. (І. Тобілевич) Твори: в 3-х томах. Т.1 Драматичні твори / Упоряд. П. Киричка та Л. Стеценка. – К.: Дніпро, 1985. – 439 с. 5.Карпенко-Карий Т.2 1985: Карпенко-Карий І. К. (І. Тобілевич) Твори: в 3-х томах. Т.2 Драматичні твори / Упоряд. П. Киричка та Л. Стеценка. – К.: Дніпро, 1985. – 351 с. 6.Карпенко-Карий Т.3 1985: Карпенко-Карий І. К. (І. Тобілевич) Твори: в 3-х томах. Т.3 Драматичні твори, листи, статті / Упоряд. П. Киричка та Л. Стеценка. – К.: Дніпро, 1985. – 373 с. 7.Клочек 2013: Клочек Г. Д. «Божественний текст» Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) // Г. Д. Клочек. Наукові записки. – Випуск 113. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім.. В. Винниченка, 2013. – С. 59-71. 8.Швець 1995: Швець Н. Фразеологізм як один із засобів розвитку сюжету в драмі І. Карпенка-Карого «Бурлака» / Н. В. Швець // І. Карпенко-Карий. 150-річчя від дня народження. Матеріали всеукраїнської конференції. – Кіровоград. – 1995. – С. 95-96.

В статье рассмотрены языковые особенности драматургических произведений Ивана Тобилевича. Проанализированы фразеологизмы, народные пословицы, поговорки и авторские афоризмы. Значительное внимание уделено афоризмам о театре, сцене, актерской

деятельности. Исследовано то, как особенности драматургического языка определяют авторский стиль и поэтику.

***Ключевые слова**: афористичность, языковое своеобразие, Иван Тобилевич, цитирование, поэтика драмы, фразеологические единицы.*

Тетяна Скуратко, к. філол. наук (Тернопіль)

ББК 83.3 (4УКР)
УДК 821.161.2

Новаторство поетичної драматургії Івана Драча

У статті проаналізовано ідейно-естетичні пошуки Івана Драча в жанрі драматичної поеми, з'ясовано типологічну специфіку жанрової природи драматичних поем автора, їх значення в літературному процесі новітньої доби. Поетична драматургія І. Драча розглядається в контексті розвитку української поезії XX століття.

***Ключові слова:** жанр, драматична поема, метафоричність, поетика, теоретичний дискурс, хронотоп, образ, сюжет, ліричний герой, художній дискурс, шістдесятництво.*

The article analyzes the ideological and aesthetic quest of Ivan Drach in the genre of dramatic poem, reveals the typological specifics of genre nature of his dramatic poems, their importance in the literary process in the modern era. Ivan Drach's poetic drama is considered in the context of Ukrainian poetry of the twentieth century.

***Keywords:** genre, dramatic poem, metaphor, poetics, theoretical discourse, time-space (chronotop), image, story, lyrical hero, artistic discourse, the sixties.*

Помітним явищем української літератури стали драматичні поеми І. Драча. Вони виросли з його лірики і кінодраматургії, синтезувавши в собі жанрову матрицю драми, ліро-епічної поеми та деякі прикмети кінодраматургії, зокрема нанизування подій, чим досягається епічна панорамність у змалюванні світу, кінематографічні прийоми наративу: лаконічність діалогу, сегментизація дії через лаконічні сцени, ліричні відступи, перебивка кадрів О. Довженка та ін. Драматичні поеми І. Драча («Дума про Вчителя» (1982), «Соловейко-Сольвейг» (1982), «Зоря і смерть Пабло Неруди» (1980)), ліро-драматична поема «На дні роси…» (1974), а також поема для кіно «Числа» (1968-1982)

становлять окрему сторінку творчості митця. У них вироблені і в основних своїх моментах сформульовані автором основні ознаки жанру, які визначають поетичну драматургію І. Драча, що є своєрідним і помітним явищем сучасної української літератури. Митець зумів органічно поєднати жанрові ознаки ліро-епічної поеми та жанрову матрицю драми.

Передусім драматичні поеми І. Драча сучасні за своїм звучанням, за прагненням увійти в найтісніший контакт з читачем або глядачем, «відкритістю» своїх розв'язок, напруженістю дії, зіткненням характерів та конфліктів. Аналіз жанрової специфіки драматичних поем митця під кутом зору літературної спадкоємності варто розпочати з визначального для цього жанру елемента – драматичного.

У драматичних поемах І. Драча використовується низка художніх засобів і прийомів, серед яких найважливіше місце відводиться образові-символу, алегорії, різним формам умовності. Цей жанр у художньому дискурсі поета-шістдесятника становить окрему сторінку його творчості. Драматичні поеми І. Драча порушують актуальні питання онтології людини XX століття, сучасні за своїм звучанням, апелюють до рецепієнта або глядача «відкритістю» своїх розв'язок.

Жанр драматичної поеми І. Драч значно модернізував: під пером цього автора вона тяжіє до романтичної окриленості, наповнена символічними картинами та образами, філософськими узагальненнями. Спираючись на традиції своїх попередників (І. Франко, Леся Українка, Олександр Олесь, І. Кочерга, О. Левада та ін.), поет запропонував свій жанровий різновид драматичної поеми. Авторська модифікація драматичної поеми відзначається новаторським характером, тісним зв'язком із культурно-історичною традицією, що спостерігається у продовженні деяких канонів жанру і впровадження художніх новацій, асоціативної будови сюжету, ліризму, а також таких рис, як метафоричність, умовність, символічність, зіткнення різних часових площин, філософічність, що виявляється у виразно концептуальному ставленні до життя, людини й світу, монізм мотивації переживання. У художньому світі драматичних поем ліричний наратор виступає суб'єктом мовлення, а ліричний герой – центральною постаттю. Ліризм є яскравою ознакою драматичних поем І. Драча. Особливо

виразними є внутрішні монологи героїв, через які розкриваються онтологічні проблеми буття особистості.

Першим твором поета у цьому жанрі була «Дума про Вчителя», яку І. Драч присвятив видатному педагогові В. Сухомлинському. «Дума про Вчителя» побудована на драматизмі почуттів героя, розкритті трагізму його життя, долі. Митець також звертається до проблем виховання в людині людяного. Проте, за словами Л. Дем'янівської, «морально-етична проблема співвідноситься з ширшою філософською проблемою добра і зла», що окреслюються в художньому світі поеми як поєдинок гуманізму й антилюдяності, його провідних принципів, життєвої практики» і «фашизму – також з усією його історичною, життєвою практикою» [Дем'янівська 1984: 137]. Така проблематика зумовлює складну сюжетно-композиційну організацію тексту. Поема починається з експозиції, яка складається зі «Слова до читача», «Слова до режисера», «Слова до редактора», що вводять рецепієнта в художній задум митця. Апелюючи до читача, автор розмірковує про естетичні труднощі втілення складної проблематики: адже в його концепції образ Вчителя стає всесвітньо величним («*Усі ми — тільки учні й вчителі. / Усі ми у добрі своїм і злі / Несем чийсь холод чи любов гарячу*») [Драч 2006: 122]. Це зумовлює муки художньої творчості, оголеність образів («нагість слів»), які, відтворюючи клекіт буднів, уподібнюються «клекоту орлів». Його хвилюють «вири й нутри виховання», перед якими тьмяніє «академічність». Звертаючись до умовного адресата, поет застерігає: «*Ти не січи із своєї висоти / Хоч меч нагий, та у меча – двосічність…*» [Драч 2006: 122]. Варто підкреслити: такі передмови були характерними для творів давнього письменства, тільки часто вони виконували функцію посвяти меценатам та видатним людям доби. Іншу комунікативну функцію відіграє «Слово до читача» в І. Драча, який прагне провести його складними колами буття ХХ ст., уводить в уявний художній світ, в котрому змагаються Добро і Зло, відбувається гуманізм і антилюдяність.

У прозовому лаконічному «Слові до режисера» автор показує подвійне життя речей і явищ. «Слово до режисера» відіграє не так композиційну, як смислову функцію, допомагаючи режисерові втілити складні задуми поета. Так, він рекомендує застосовувати

умовні прийоми й символи, суміжні форми мистецтва: «Вчитель може виступати на тлі Бухенвальда. Документальні кінокадри рейху можуть бути сіллю» (До речі, фрагменти кіно застосовував ще видатний режисер Лесь Курбас у театрі Березіль у виставі за п'єсою І. Микитенка «Диктатура»).

Символічною фігурою є шкільна прибиральниця Горпина, яка, за задумом автора, «*ходить то з мітлою, то з косою – вона може бути скрізь, в усіх епізодах. На кожну зустріч Вальтера і Мар'яни вона реагує активно, але за сценою – шумом мітли, брязкотом коси, колисковою піснею*» [Драч 2006: 123]. Символічною семантикою наділяються Душа – Хлопець з Хору, який марить зірками. Його супроводжує Хор, учасники якого тримають у руках карнавальні зорі. Серед них знаходиться Вчитель, але з гвинтівкою в руках. За інтенцією драматурга, за такими дійовими особами, зокрема Мещерським і Сидоруком, невідступно ходять Сидорова Коза, Березова Каша. При цьому вказується, що сценічну дію відтінюють удари бубна («давати бубна»). В епілозі автор радить «*звільнити з рам портрети видатних педагогів і посадити їх за круглий стіл*» [Драч 2006: 123], використати прийом метаморфози, оживити мертвих педагогів. Словом, І. Драч вдається до модерністських засобів творення фікційного світу, до міфологічних і архетипних образів, а тому «цією фантасмагорією, показом подвійного життя речей і явищ ніби говорить нам, що за цим усім видимим, реальним у житті може ховатися значно глибший, внутрішній зміст: побачити, розкрити його – завдання поета… Символіка цих образів прозора. Така умовність для романтичного мистецтва і для її провідного жанру – драматичної поеми – не тільки прийнятна, а й узвичаєна» [Драч 2006: 138].

У художньому дискурсі поеми «Слово до редактора» порушує важливі етико-моральні й естетичні питання. У твердженні Арістотеля підкреслюється думка про предмет мистецтва як творчий акт митця, який має змальовувати те, що «ймовірне й необхідне». В. Шіллер бажав жити і творити не в своєму часі, а в «*іншому столітті працювати для іншого*» [Драч 2006: 123]. Автор пропонує редакторові замислитися над афоризмом-викликом А. Макаренка «*Щасливою людиною треба вміти бути*» [Драч 2006: 123]. Активним гуманізмом пройнятий крилатий вислів В. Сухомлинського: «*Без доброти — справжньої*

теплоти серця, яку одна людина віддає іншій,— неможлива душевна краса» [Драч 2006: 123]. Це – лейтмотив твору. Твердження Вчителя про справжню душевну красу людини має концептуальний вимір. Митець вміло розкриває прагнення народного педагога виховати своїх учнів перш за все добрими людьми. В. Сухомлинський усі свої сили, знання і час віддає дітям, дбаючи, щоб вони стали розумними і добрими. Йому боляче, коли чує «*сотні відповідей хлопчиків на запитання: якою людиною тобі хочеться стати? Сильною, хороброю, мужньою, розумною, винахідливою, безстрашною… і ніхто не сказав: доброю*» [Драч 2006: 123]. Педагог роздумує: «*Чому доброта не ставиться в один ряд із такими доблестями, як мужність і хоробрість? Чому хлопчики навіть соромляться своєї доброти?*» [Драч 2006: 123]. Ці сентенції є ключем до розуміння естетичної концепції «Думи про Вчителя», зумовлюють сюжетно-композиційні лінії драматичної поеми, характер групування дійових осіб та засоби моделювання, особливості хронотопу.

Така потрійна експозиція підводить нас до основних подій твору, які відбуваються у десяти картинах з прологом та епілогом. Автор невипадково розпочинає поему «словами-зверненнями», розраховуючи на реципієнта і його реакцію на те, що зображується на сцені. Звертаючись до читача («Слово до читача»), митець прагне, щоб його твір був популярним, адже саме серед них він прагне знайти однодумців, саме їм пише свої рядки: «*Читачу, мій! Тобі – мої слова*» [Драч 2006: 122]. «Слово до режисера» свідчить про бажання автора бачити твір, втіленим на сцені.

Експозицію поеми становлять слова-звернення, поетичний пролог з Автором, Хором (до речі, хорові партії були головними ще у античній літературі, де хор славив велич людини, адже саме особистість у цей час була мірою усіх речей. У давньогрецьких трагедіях обов’язковою була участь хору зі знаменитим рефреном «Дивних багато в світі див, та найдивніше з них – людина», де спочатку вів діалоги один актор, а пізніше їх кількість збільшилася до трьох), I і II ведучими, I, II і III голосами. Реципієнт уже з перших сторінок твору відчуває певне напруження.

У поетичному пролозі автор подає характеристику головного героя, розкриває його внутрішній світ. Тут І. Драч виявив себе вправним майстром психологічного аналізу. Образ

В. Сухомлинського сповнений драматизму людської долі як окремої складової драми буття загалом: *Таж кожен вчитель – це суцільна драма. / Це вузол всіх вітрів, що дмуть зівсюди. / А ще такий, як Вчитель наш* [Драч 2006: 125]. І. Драч описує систему діяльності павлишинського Вчителя, пройняту високими принципами гуманізму, глибокою пошаною до особи дитини, щирою любов'ю до учнів: *А що дітей любив – то ні до кого / Він так не ставився, як до дітей; / Було щось в цьому просто дивовижне* [Драч 2006: 122].

Наратив поеми ведеться на різних емоційних тональностях, навіть у сухувато-стриманій, суворій манері. Емоції ліричного героя приховані, але ліризм виражається через монологи, сповіді, в оповіді про трагічні події Другої світової війни, листі матері до Вчителя.

Композиційно драматична поема «Дума про Вчителя» складається з низки лірико-драматичних монологів і діалогів, у яких розкриті чотири життєві історії трагічного характеру, які становлять найвищі точки, своєрідні емоційні вершини у розгортанні драматичного конфлікту.

Перша «вершина» – розділ «Вчитель в НДР». Перед очима рецепієнта постає образ Учителя, який виступає перед колегами з колишньої Німецької Демократичної Республіки. Він розповідає про трагічну загибель у гестапівській катівні його дружини і маленького сина. І. Драч майстерно застосовує такі наративні прийоми, як аналепсиси, тобто повернення в минуле, пролепсиси – забігання в майбутнє, схрещує часові площини, використовує метафоричні ланцюги. Саме це модернізує художній наратив митця, допомагає поетові правдиво зобразити трагічні події XX століття, порушити найважливіші проблеми буття людини і людства. Розповідь Вчителя І. Драч побудував у формі розгорнутого монологу. Емоційний стан оповідача виходить назовні тоді, коли він говорить про смерть своєї дружини і маленького сина. І тут перед реципієнтом постає життєва драма В. Сухомлинського. Ця драматична картина стає ключем до розуміння життєвої позиції Вчителя, обгрунтування його виняткової працездатності: «*І працював я, працював затято*» [Драч 2006: 135]. У такий спосіб автодієгетичний наративний дискурс поеми переконує рецепієнта у правдивості зображеної історії Вчителя. Внаслідок такої

рецептивної стратегії окреслюється людяність педагога, що допомагає збагнути «палку ненависть» Вчителя до фашизму, «*як до машини людиноненависництва*» [Драч 2006: 131], яка виступає всеосяжним злом, що його втілюють фашисти, офіцер Функе, який убив його рідних. Для Вчителя фашизм – найбільше світове зло, а його палка любов – це любов до дітей. Застосування опозиційних пар – добро і зло, любов і ненависть, гуманізм і фашизм – увиразнює художній світ, зумовлює багату сугестію, емоційну і драматичну тональність поеми: *Моє натхнення – два чуття глибоких / Любов. / Ненависть. / Любов безмежна – до дітей, / Ненависть до фашизму незглибима* [Драч 2006: 137]. Категорія зла та реакція на нього гуманіста набуває особистісних та етико-соціальних вимірів.

Перед реципієнтом розкривається історія злочинця-рецидивіста Бляшкевича, «Бляхи-Мухи». І. Драч моделює перетворення власного імені, антропоніму Бляшкевич у його номінативний сурогат «Бляха-Муха», що здійснився в колонії ув'язнених, означуючи нову іпостась персонажа, новий код імені людини, яка впала в очах суспільства до злочинця, відбиваючи історичну специфіку соціального статусу. Чи може впавший Ангел піднестися до святого імені Людина? Історія змагань підлітка за людяність сповнена драматичних колізій. Він уже вп'яте втікає з в'язниці, долає важкий шлях, щоб зустрітися зі Вчителем і розповісти йому історію свого «потворного й гидкого виховання»: *Та знаєте, я скільки поїздів міняв, / Аби до вас дістатись.* / *Я півкраїни од Архангельська* / *Проїхав, аби вас уздріти* [Драч 2006: 149]. Історія «Бляхи-Мухи» є трагічною, адже він *«всього лиш жертва потворного й гидкого виховання»* [Драч 2006: 150], загалом антигуманного світу. Перед реципієнтом постає трагізм долі Бляхи-Мухи, який «*ніс в душі завжди образи тінь – / Тінь розчарованості у житті…*» [Драч 2006: 152]. Саме це відчуження стало причиною входження юнака «*у світ злочинницький*». Прагнення до справедливості примусило персонажа скоїти злочин: вбити батька-п'яницю, який для хлопчини був втіленням зла й жорстокості. В образі Бляшкевича імплікується архетип Блудного сина, «вигнанця», який усвідомив свої провини і прагне покаятись у скоєному, висповідатись перед Вчителем, який уособлює в цьому випадку Батька. В'язень-утікач зізнається: «*І от якось / Мене*

осяяло… Й дістанусь до Вчителя, / І розповім йому про себе, і подякую / йому за те, що він дітей шанує, / Щоб не були вони такі нещасні» [Драч 2006: 154]. Митець майстерно змальовує образ В. Сухомлинського, який уособлює гуманістичну концепцію вчителя, людинолюбця, що «серце віддає дітям», розуміє їх душу і бачить у кожному неповторну особистість. Ув'язнений збагнув сутність гуманістичного виховання Вчителя, який вміє помітити в кожній дитині творчу індивідуальність, цінувати дитяче довір'я, щадити беззахисність дітей, розуміти їхні проблеми. Дитяче ставлення до вчителя автор передає словами «Бляхи-Мухи»: «*Над нарами у мене – Ваш портрет. / Як віруючі з Богом розмовляють, / Так сповідаюсь перед Вами я…/ Бо в мені побачили таке, / Та не в мені як в Блясі, а людині, / Чого не бачать інші і не хочуть / Побачити. А це мене засмучує і гне»* [Драч 2006: 150].

Під впливом Учителя в душі Бляшкевича засвітилась іскра надії, він не хоче, щоб і його син став жертвою «потворного» виховання, тому і втікає з в'язниці, аби поспілкуватись з Вчителем і попросити його, щоб він взяв до себе на виховання його кровинку. Він прагне, щоб його син виховувався перш за все на засадах добра і гуманізму; бажає, щоб його дитина ніколи не повторила хибний шлях батька.

Вражає драматична історія Павлика Піщаного, причиною самогубства якого є учительська грубість, злісність і брутальність. Діти цю злісну виховательку прозвали «Чумою». І. Драч застосовує персонажну наративну ситуацію: історію Павла Піщаного в розділі «Психологічний семінар» оповідає мати в листі до Вчителя, аби в такий спосіб підкреслити вірогідність гострої реакції на антипедагогічну поведінку наставника. Такий метадієгетичний дискурс увиразнює жанр драматичної поеми, загострює ситуацію до меж, напружує емоційну тональність. Як в античній трагедії, з хору виходить мати Павлика, яка не може мовчати, спостерігати скоєне зло. Через художній прийом умовності на подіумі сцени промовляють мати, вчителька, з'являється Павлик, Оксана. На очах у реципієнта розігрується трагічна у своїх крайніх межах гірка бувальщина, змальовуються образи, як втілення сил зла і добра, відтворюється протистояння тоталітарної і гуманістичної педагогіки. Антиподом цієї вчительки знову постає В. Сухомлинський, який «*ставиться до учня, / Як людина до*

людини…» [Драч 2006: 197]. Наратив поеми будується на поєднанні монологічних і ліро-епічних розповідних компонентів. У такий спосіб зображуються картини педагогічної діяльності В. Сухомлинського в Павлищанській школі, окреслюється образ Учителя-гуманіста, вченого, педагога-новатора, людини нелегкої долі. Автор розкриває характер В. Сухомлинського, його сумніви, вболівання за долю дітей, який не може вберегти всіх вихованців від лихих вчинків, але пишається їх успіхами, перемогами, правильними кроками в житті: *Нема виснажливішої роботи, / Де нерви паляться, мов хмиз сухий, / Де серце рветься в клекоті і чаді, / Але нема щасливішої долі, / Коли Людина з рук твоїх, Людино, / Іде у світ, – на краплю світ людніє* [Драч 2006: 199].

Наступна частина «Марення Вчителя» – вершина поеми «Дума про Вчителя» – найбільш емоційна. Це розповідь про загибель у печах Треблінки дітей притулку, яким керував відомий польський педагог Януш Корчак. Ця подія постає перед нами суцільною драмою. Вона діалогічна, вибудована на монологах Корчака і Вчителя. Монолог Корчака – роздуми про педагогічне призначення наставника, душевний світ дитини. Він міркує над тим, як потрібно ставитись до своїх вихованців: *Бути добрим, не добреньким, / Бути в мудрості добрим – / Це найважче на світі покликання. / Особливий талант – дитині. / Нескінченне терпіння – дитині. / Пожертвувати життя – для дитини* [Драч 2006: 216].

Я. Корчак, як і В. Сухомлинський, все життя присвятив дітям: «*Усе на світі з дитини. І в дитині – кінець*» [Драч 2006: 216]. Без них він уже себе не уявляє: *Не можу дітей залишити / Наодинці з вогнем. / Тільки разом!* [Драч 2006: 216]. А в монолозі Учителя, сповненого драматизму, звучить історія про те, як Корчак загинув разом з дітьми у палаючому дитячому притулку, не залишивши їх до останньої хвилини.

Закінчується поема епілогом, або, за словами автора, верховним педагогічним судом. Поет знову вдається до художньої умовності, використовує прийом метаморфози, оживляє видатних педагогів, які виступають на цьому суді. Символічними є виступи Білого і Чорного хорів, які виражають ставлення педагогів до вихованців. Воно може бути м’яким, ніжним, як Білий хор, або суворим, як Чорний. Кредом справжнього педагога, взірцем якого є В. Сухомлинський, повинна бути «*вимогливість при ніжності*

душі» [Драч 2006: 230]. Автор знову і знову наголошує, що виховувати потрібно добротою і любов'ю, а Вчитель – еталон доброти і гуманізму: *Це вчителі, найкращі наші люди,* / *Плекають нас для всіх крутих доріг* [Драч 2006: 236].

Отже, «Дума про Вчителя» – метафоричне втілення ідеї поєднання в образі Вчителя мужності, непримиренності в боротьбі з кривдою і безмежної доброти. Назва твору метафорична, об'єднує в собі образи А. Макаренка, Я. Корчака, Г. Песталоцці, Г. Сковороди. Загалом тематику поеми митцеві диктували проблеми буття етносу і людства. І. Драч майстерно зображує уявний світ у річищі поетики експресіонізму, що зумовило глибину метафоричного мислення митця. Цей художній дискурс увиразнюється сюжетно-композиційною організацією тексту, вмілим чергуванням часо-просторових координат драматичної дії, характером групування дійових осіб, прийомами моделювання художнього світу.

Художній дискурс І. Драча маркований багатоаспектним синтезом нашої сучасності, органічним сплавом її найактуальніших проблем. Так, у драматичній поемі «Соловейко-Сольвейг» наратор порушує питання морального обличчя, почуттів і помислів сучасника, пошуків творчої особистості, її шляхів до духовного вдосконалення. Для художнього втілення такого дискурсу поет вдається до умовних форм моделювання світу й людини, широко застосовує новітню поетику, зокрема аналепсиси, повертаючи героїв у минуле, відновлює події, що відбулися «тоді», раніше теперішнього часу. Такі наративи заповнюють «розриви» у часі і просторі. Митець прагнув до діалогізму з адресатом, спонукаючи його замислитись над часом і своїм місцем у світі.

Поема «Соловейко-Сольвейг» утвердила автора на позиціях драматичного поета. Митець, спираючись на досвід своїх попередників (М. Старицький «Чарівний сон», Леся Українка «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «На полі крові», І. Кочерга «Свіччине весілля») посилює естетичні функції умовності, деформує часові та просторові параметри, зосереджує увагу на асоціативних зв'язках.

За жанром, твір І. Драча – відцентрова поема. В її центрі – внутрішній світ скульптора Марини Турчин, навколо якої експлікуються всі події в творі, однак кожна сцена розгортає нову

картину людського буття середини XX століття, розкриває драматичні колізії життя дійових осіб. Сюжет поеми розгортається як ланцюг змальованих подій і як розвиток характерів, конфлікту, духовних шукань героїв, поет оперує цілісними «блоками-картинами» життєвого матеріалу і на цій основі розгортає сюжетну дію. Особливу поетику твору увиразнює сплав піднесеного і повсякденного побутового життя персонажів. З цією метою автор застосовує то оптику зовнішньої, то внутрішньої, то змінної фокалізації. Людські долі І. Драч зображує у своєрідному психологічному вимірі, висвітлюючи болісні рефлексії над смислом життя героїв.

Сюжет відбиває певні етапи з життя Марини Турчин. Окремі сюжетні вузли моделюють взаємини Марини з персонажами твору (Михайлом Турчином, Іваном Савицьким, Петром, Наталкою, бабою Степанидою). Композиційно поема складається із прологу, двох частин («Весна з соловейком у пазусі», «Літо з сонцем у грудях») та епілогу. Варто зазначити, що сюжет поеми І. Драча вибудовується на зовнішніх та внутрішніх конфліктах. У центрі подій твору – образ Марини Турчин, світ її переживань, почуттів. За сюжетно-композиційною організацією поема «Соловейко-Сольвейг» є відцентровою, оскільки всі події обертаються навколо сорокарічної скульпторки, що зумовлює розгортання дії твору, з кожною сценою експлікуються драматичні колізії життя інших дійових осіб, розширюється і поглиблюється фікційна (уявна) картина світу.

Образи персонажів – яскраві, неординарні, кожен з яких має свою життєву історію, їхні долі химерно переплітаються, впливають одна на одну. Все це поглиблює художню візію і семантику, творить складний комплекс проблем, порушених у творі.

Своєрідність поеми вбачається у назві «Соловейко-Сольвейг». Із запису на магнітофонній стрічці, який звучить особливо урочисто, виконує функцію обрамлення драми, реципієнт дізнається, що «Соловейком-Сольвейгом» називав свою кохану Марину скульптор Михайло Турчин: *«Слухай, Марино, я тебе виліплю. Я тебе витворю, мій Соловейку! / Двадцять літ твого тіла, моя бездоганна Ассоль! / Двадцять зим твоєї білосніжності, моя Сольвейг жадана!»* [Драч 2006: 329]. Образ Соловейка-

Сольвейг інтертекстуально розширює семантичне поле поеми. Автор переосмислює фольклорний мотив образу соловейка – символу весни, кохання, щастя, гармонії у житті персонажів. Окрім того, соловейко в міфології багатьох народів втілює творця світу, символізує повітряну стихію, а повітря, як відомо, легке й може проникати всюди. Птахи, за віруваннями наших пращурів, сполучають світ земний і небесний [Войтович 2005: 301]. В українській міфології цього птаха вважають «святим», «Божим», символом бога-громовика навесні, а також символом волі [Войтович 2005: 413].

Отже, поет міфологічні уявлення українського народу про творця світу-соловейка синтезував у образі головної героїні Марини, яка наділена «святим», «Богом даним» талантом, яка є творцем художнього світу мистецтва, що єднає її з Михайлом, незважаючи на те, що він уже по той бік життя. Креативне начало зумовлює логіку характеру і поведінку жінки.

Вже у пролозі автор знайомить читача з трагічною долею сорокарічної скульпторки Марини Турчин: «*Смерть чоловіка, смерть матері… Смерть Мавки! / Доле, чи можеш ти зупинитись на хвилю? / Навіщо такий божевільний розбіг ? / Центрифуга життя, яка ж вона не милосердна – / За кожен грам щастя тонну лиха відважує…»* [Драч 2006: 239]. Поступово окреслюється натура героїні, якій архітектор Іван Іванович Савицький повідомляє, що збито Мавку – найбільше творіння її чоловіка Михайла: «*І Мавка в болоті білим череп'ям / Кличе на поміч, про допомогу волає…»* [Драч 2006: 328].

Перша частина поеми «Весна з соловейком у пазусі» розпочинається описом волинської майстерні Марини Турчин, що стоїть над озером, а «*з іншого краю озера видно контури дивного птаха, який весь час поривається злітати й злетіти не може – це радар*» [Драч 2006: 329]. Цей «птах» є своєрідним символом творчості Марини. Не випадково всі події твору відбуваються на березі озера, адже за народними віруваннями «вода є найвеличнішим даром неба Матері-Землі, вона виступає символом морального і духовного очищення» [Войтович 2005: 83], у поемі І. Драча засвідчує багатий внутрішній світ головних героїв. Функціональну роль відіграє назва озера Затишне, що символізує нездійсненність мрій подружжя Турчин про щасливе, довге,

родинне життя. Знаковими також є скульптури у Марининій майстерні («В'єтнамська мати» з руками, сплетеними назад, мати сама розстріляна, дитина – жива, визирає з-за спини; «Мати космонавта», «Мати-белерина», «Мати-шахтарка», «Праматір всього сущого», «Майбутня мати», «Матері молодогвардійців» [Драч 2006: 245]), які уособлюють прагнення героїні пізнати красу і радість материнства, відчути найщирішу у світі дитячу любов.

Прагнення Марини реалізувати себе в образі митця підкреслює гасло, яке читає Петро з невеликого аркуша на стіні майстерні: «*Цінувати камінь як основний найблагородніший і найбільш придатний матеріал для скульптури. Цінувати камінь і роботу по каменю. Цінувати долото і молоток. Навіть тоді цінувати, коли моделюється глина і виливається з гіпсу, мати завжди перед очима саме камінь як головний матеріал*» [Драч 2006: 252]. Якщо звернутися до української міфології, то «каміння – один із першоелементів світу (поряд із землею, водою, вогнем, повітрям), який символізує вічність» [Войтович 2005: 218]. У поемі І. Драча камінь, з якого творить свої образи героїня і з яким працював Михайло Турчин, є символом безсмертя мистецтва і краси.

Важливу роль у змальованій картині світу відіграє магнітофон, що знаходиться в майстерні скульпторки. Із нього лунає голос Михайла Турчина, який дає їй поради у повсякденному житті та творчості. Його думки, слова, бачення світу в дрібному, повсякденному і найістотнішому є орієнтиром для Марини, адже Михайло для неї – вчитель-наставник у мистецтві і моральний суддя в житті.

Поет експлікує інтертекст драматичної поеми, апелюючи до «Лісової пісні» Лесі Українки. Просторові координати драматичної поеми І. Драча схожі на топос драми-феєрії поетеси, хоча події відбуваються в обох творах у різні часові виміри. У творі поета – це сучасність, топос – знамените озеро, відоме з «Лісової пісні», а тепер тут стоять бронзові фігури персонажів авторки поеми-феєрії. Водночас хронотоп у творі І. Драча ускладнений, інтертекстуально сягає різних часових площин, пов'язаних з життям Михайла Турчина, Марини, а образи Петра, Наталки сягають художнього світу «Наталки Полтавки» І. Котляревського (ще у школі герої І. Драча виконували ролі цих дійових осіб). Так синтезовано і багатовимірно розвивається сюжет Драчевого твору.

Роботи Михайла Турчина Марина береже як пам'ять про свою молодість: *«Над усім – його «Мавка», сама безпосередність, юність, чистота і одвертість»* [Драч 2006: 245], в якій символічно живе їхнє кохання, бажання Михайла увіковічнити свою любов: «*Я виліплю твій стан, твої дивні плечі, твої груди…/ Я виліплю двадцять літ твого дивоцвіту, дивовижжя твого, / І поставлю твою подобизну над дорогою в лісі, / На рідній моїй Волині, Мавкою тебе увічню, / Марино, мій Соловейку жаданий!*» [Драч 2006: 261].

В українському фольклорі «мавки – душі померлих дітей, вродливі молоді дівчата, високого зросту, з довгим волоссям, яке завжди уквітчане. Вони постають недобрими звабницями і показуються людям в образі красивих дівчат, і як тільки хто з молодих хлопців уподобає їх, вони зараз же залоскочуть його на смерть» [Войтович 2005: 285]. Однак у поемі І. Драча, як і у драмі-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня», образ Мавки наділений особливим глибоким філософським змістом. І. Драч, спираючись на традиції поетеси, творить образ безсмертної, як сама природа, Мавки, що уособлює вічну прекрасну мрію народу про щастя, любов, добро, красу. І якщо зруйнувати цей образ, то «*Мавка стане Килиною*» [Драч 2006: 257] – злою, підступною, грубою, самовпевненою, «лукавою, як видра» (за Лесею Українкою). Нелюдська хижість, жадоба, ненажерливість – характерні риси Лесиної Килини (в перекладі з латині – «Орлина» від «орел»). Проте І. Драч у своєму творі не допускає такої переміни: «*Над розвилкою доріг у риштуванні стоїть відновлена Мавка. Вона піднята на вищий і міцніший постамент*» [Драч 2006: 262] як ода красі, добру, мистецтву.

Найяскравішою сюжетною лінією є взаємини колишнього подружжя Турчин. Марина свято береже пам'ять про свого чоловіка, цінує його творчість. Образ Михайла, його колишні взаємини з Мариною автор розкриває за допомогою аналепсисів (спогади Марини про чоловіка), з яких ми дізнаємося про непрості відносини між колишнім подружжям, про складний, неоднозначний характер Михайла, його великий талант.

Образ Марини Турчин замальовується у розвитку: вона глибоко поважає і любить свого колишнього чоловіка Михайла («*Добрішої людини я не знала. / Він народив мене – я з ніг до голови*

його» [Драч 2006: 277]) і водночас бажає «звільнитися від його тіні», хоче сама утвердитися як художник, особистість («*Коли вже скину крила Турчина з своїх плечей?! Ненавиджу. Розбила б це погруддя!*» [Драч 2006: 284]).

Героїня постійно перебуває у внутрішньому конфлікті з собою, зі своїм «я». Феномен роздвоєння особистості митця неодноразово був об'єктом уваги в українській літературі (поети-романтики, І. Франко, Є. Маланюк). Проте І. Драч, продовжуючи традиції Лесі Українки, розкриває його по-новому: наділяє героїню прагненням до безсмертя у двох його модифікаціях – материнстві («*Я хочу засвітитись в слові «мати*» [Драч 2006: 290]) й творчості. Для Марини творчість – вияв духовної могутності людини, яка вчить нас бачити і осягати, творити красу світу; материнство ж – це вияв любові, що приносить добро, радість, щастя, а митця підносить на вищий щабель духовності й творчості, надихає на прекрасне.

Інтертекстуальна семантика простежується в другій сюжетній лінії, яка розкриває стосунки Петра і Наталки. Це герої класичної п'єсою І. Котляревського «Наталка Полтавка». Сюжет твору Котляревського, як і драматичної поеми І. Драча «Соловейко-Сольвейг», є відцентровим, тобто центрогеройним. У цих п'єсах зображено кохання молодих людей – Петра і Наталки, які в силу обставин не можуть бути разом. Проте героїні цих творів здатні на активну любов: Драчева Наталка втікає з коханим Петром з власного весілля; героїня «Наталки Полтавки» І. Котляревського ламає вимушену згоду на одруження з Тетерваковським.

Перша частина поеми закінчується «Місячним інтермецо» – нічним змаганням героїні з «дивними істотами» – творчими мріями, які чекають свого народження. Знаковим є виступ хору, перша частина якого складається із персонажів «Лісової пісні» Лесі Українки (Той, що греблі рве, Той, що в скалі сидить, Перелесник, Водяник), вони закликають героїню творити їх образи, «*покликання не кидати на поталу*» [Драч 2006: 289].

Другу частину дивовижного хору становлять виплекані людством і Мариною образи (Беатріче, Жанна Д'Арк, Наталка Полтавка, Чайка), які просять: «*Народи мене, народи!*» [Драч 2006: 291]. Марина стоїть перед пекучою життєвою дилемою: творчість чи особисте щастя. Вона осягає власний трагізм як жінка, яка,

даючи щастя іншим, позбавлена можливості власного. Героїня покликана творити, однак, як і кожен митець, вона «скарана» своїм хистом.

«Літо з сонцем у грудях» – друга частина драматичної поеми І. Драча «Соловейко-Сольвейг», яка розкриває перед нами сюжетну лінію Марини і Петра. Невижите кохання, недовге щастя Марини, її нездійснене в шлюбі з Михайлом материнство, її краса, палка натура, відверте прагнення жіночого щастя – все це робить дещо запізнілий вибух її кохання природним, її стосунки з Петром – здоровими і прекрасними. Незважаючи на неординарність ситуації – 40-річна жінка покохала, і то взаємно, 25-річного хлопця – ніщо тут не видається неприродним чи аморальним.

Ще однією сюжетною лінією є відносини героїні з Іваном Савицьким, який моментами викликає негативні почуття. Спочатку реципієнт вважає, що його поведінку диктує заздрість до талановитіших Михайла і Марини, таємна, позбавлена взаємності любов до Марини. Проте пізніше з'ясовується, що Савицький – добротворець, щирий друг, вболівальник, прекрасний організатор Марининих творчих справ та ін.

Отже, взаємини героїв ніде не переходять у гостру сутичку, конфлікт, двобій воль, пристрастей тощо. Закінчується друга частина поеми відчайдушним вчинком Наталки – підпаленням Марининої майстерні, спробою втопитися в озері.

Епілог твору розпочинається описом згарища, на якому Марина мріє збудувати нову майстерню. Підтримує і допомагає їй у цьому архітектор Іван Савицький.

Завершення історії – записаний на магнітофонній стрічці голос-заповіт Михайла Турчина, який виліпить Марину юною, двадцятилітньою, а вона, у свою чергу, увічнить його образ. Отже, буденне в характерах, долях героїв сягає рівня символічного узагальнення. Усі сюжетні лінії поеми завершуються щасливо. Марині в ім'я любові не треба зрікатися творчості, очевидно, вона поєднає їх, і її нова майстерня сповниться, очевидно, новими художніми шедеврами. За Л. Дем'янівською, реципієнт драматичної поеми Драча «бачить світ ніби очима художника-скульптора, який є поетом саме фізичної краси людини – її сили, грації та одухотвореності, втілених у досконалих пластичних формах. У цьому художня правда мистецтва, яке завжди прагне

закріплювати у тих чи інших формах красу і досконалість, помічені у житті» [Дем'янівська 1984: 154].

Слід зауважити, що кожен з героїв поеми – окремий людський світ, складний, представлений у переплетінні позитивних і негативних рис, але водночас з виразною домінантою добра.

Найбільший і найвагоміший компонент художності І. Драча – метафоричні ланцюги, які допомагають поглибити драматизм, краще розкрити читачеві душевний світ героїв. Так, у поемі «Соловейко-Сольвейг» образ Сольвейг втілюється в кількох жіночих образах: Сольвейг – норвежка, яка своїм життям продовжує життя Михайла, Оксана, яка бере з рук Михайла скрипку, наче символ життя. Прийнявши символ-скрипку, Оксана передасть її своїй дочці, яка і буде спокутувати гріхи матері, а також її першого кохання до Михайла Турчина. Таким чином, відбувається взаємодія і «взаємопереливання» образних компонентів твору. В поемі І. Драча «Соловейко-Сольвейг» символіка переходить в алегоричність.

У поемі спостерігаємо особливий сплав народних традицій, новітніх засобів і своєрідний підхід до них автора, художника слова. І. Драч порушує й розкриває надзвичайно важливі людинознавчі питання, як-от: вияву мистецтва слова, таланту і бездарності, пошуки творчої особистості, а до того ж значно модернізує, видозмінює природу цього традиційного жанру, який нехтує побутовізмом, тяжіє до романтичної окриленості, символічних картин та образів, філософських узагальнень.

Найбільшим досягненням поетичної драматургії І. Драча є «Зоря і смерть Пабло Неруди», твір, що в підзаголовку має назву «Драматична поема, або Спроба сучасного літературознавства на чілійський лад». У центрі конфлікту – образ видатного чілійського поета-антифашиста, лауреата Нобелівської премії Пабло Неруди.

Художній час поеми торкається найважчих в морально-психологічному та творчому планах моментів життя митця початку фашистського перевороту, часу громадянського вибору Неруди. Головною ідеєю твору є відповідальність митця за свій народ, вплив його на хід історичного процесу, на формування морально-етичних цінностей людства.

Драматична поема «Зоря і смерть Пабло Неруди» густо насичена образами-символами, символічними концептами:

двохпалубний корабль, дзвін, метелики, свічки тощо, які виступають своєрідними типологічними паралелями з поезіями Пабло Неруди («Святкова пісня»), активними позасуб'єктними формами вираження авторської свідомості, на які «працює» головна ідея твору. Цю драматичну поему певною мірою можна характеризувати як віршовану драму, оскільки у ній наявні декілька сюжетних ліній, фабула розвивається кількома річищами, оповідь наратора-усезнавця про події максимально драматично насичена. Їй властива зміна емоційного темпоритму, чергування верліброві вставок, зокрема в мові Чорного і Білого хорів, у прозовій мовній партії поета, що збільшує смислове навантаження кожного речення, подрібнює його на монтажні відрізки, створюючи ситуаційний підтекст твору, очікування майбутнього слова-дії.

Характерним для стилю митця є взаємодія у творі різнородових ознак епосу, лірики, драми як позасуб'єктних форм вираження авторської свідомості, виявлених на суб'єктивному рівні (в монологах дійових осіб). Заголовок твору виступає перефразованою назвою твору самого Неруди «Зоря і смерть Хоакіна Мур'єти». Це назва-ремінісценція, у якій закладене попередження про подібність деяких життєвих фактів. А далі в сюжеті твору розгортається низка ремінісцентних метафоричних ліній, які є символічними, наприклад: лінія Тереси – Джульєтти, Мур'єти і Неруди.

Дійові особи в «Зорі і смерті Пабло Неруди» являють собою не індивідуалізовані характери, а велетенські образи-узагальнення, персонажі-символи: «*Поет – доля, а не професія»; «Капітан – професор секретної поліції, він же сеньйор Ареляно, або Той, що палить книжки. (В арауканському карнавалі йому відповідає Маска-Смерть)»; «Ромео I – слідчий з твердими губами, чорний, жорстокий, віртуоз (йому відповідає Маска-Кабан)»; «Ромео II – слідчий з м'якими губами, солодкий, улесливий, підлий (йому відповідає Маска-Гієна)»; «Ромео III – слідчий з веселим присвистом, який може не пройти практику (йому відповідає Маска-Кажан)»* [Драч 2006: 331], кожен з яких поліфонічний за своєю природою, виписаний з великою художньою виразністю соціальний тип. Автор, звертаючись до обрядового фольклору, вдається до «карнавалізації», його маски-символи, маски-алегорії

стають мотивом втрати свого «я». «Маски-персонажі» І. Драча відтворюють «карнавальне колесо»: обличчя-маска-обличчя. Своєрідним є і поділ хору – Автор, Художник, Режисер, Композитор, що є символами служіння великому мистецтву: «*В калюжах важко кораблю ходити, / лаштуймося на океан»* [Драч 2006: 333].

Продовжуючи традиції вертепної драми, М. Куліша («Патетична соната»), автор ділить сцену на дві палуби – нижню і верхню. На нижній палубі – хаос, який відтвоює рух життя: «*Прапор то опускається САМ ПО СОБІ, то піднімається; жіночі статуї – рости, які можуть оживати, коли захочуть, САМІ ПО СОБІ; Великий Чорний Дерев'яний Ключ, який хоче – висить, хоче – ходить»* [Драч 2006: 334], а виділені автором слова «САМ ПО СОБІ» увиразнюють, наголошують на «вільному принципі корабля» [Драч 2006: 334]. Верхня ж палуба – чиста, порожня, що втілює найвищі поривання душі митця. Його новаторством є колажність: в поемі монтуються спогади, вірші, ремінісценції з творів Пабло Неруди. Принцип колажу можемо трактувати як засіб приспати пильність цензури («Велечезне Вухо»). Ці підстави й дозволяють віднести твір до художніх набутків жанру драматичної поеми.

Потужним ліричним струменем вирізняється і поема «На дні роси» *(Внутрішній діалог з приводу випуску енциклопедії кібернетики)*, яку трактуємо як ліро-драматичну. У творі звучить потреба відбутися в духовній повнокровності, в синтезі здобутків людства з літературними, культурними, мистецькими надбаннями свого народу. Автор сповнений бурхливої «сонцесяжної» енергії, воздає *«Хвалу жазі пізнання!»* [Драч 2006: 121], намагається *«Сприймати світ до всіх його глибин»* [Драч 2006: 119]. Завдяки введенню двох опонуючих «голосів» наратор має змогу експресивно відтворити полеміку щодо художнього осягнення наукового пізнання, їх взаємозближень і взаємодоповнень.

Отже, талант І. Драча повністю розкрився у драматичних поемах. Новизна митця в цьому жанрі виявила себе в неординарному стилі, який визначається глибокою метафоричністю мислення.

Література: *Войтович 2005:* Войтович В. М. Українська міфологія. – Вид. 2-ге, стереотип / Войтович В. М. – К.: Либідь, 2005. – 664 с.; *Дем'янівська 1984:* Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема:

Проблематика, жанрова своєрідність / Дем'янівська Л. С. – К.: Вища школа, Голов. вид-во, 1984. – 160 с.; *Драч 2006:* Драч І. Ф. Поеми / упорядкув. та післямова А. Ткаченка; Передм. М. Жулинського / Драч І. Ф. – К.: Генеза, 2006. – 512 с.; *Ільницький М. 1986:* Ільницький М. Іван Драч: нарис творчості / М. Ільницький. – К.: Рад. письменник, 1986. – 221 с.; *Каспрук 1973:* Каспрук А.А. Українська поема кінця XIX – поч. XX ст. Ідеї, теми, проблеми жанру. – К.: Наукова думка, 1973. – 247 С.; *Каспрук 1972:* Каспрук А.А. Поема в сучасному літературознавстві. // Радянське літературознавство. – 1972. – № 5. – С. 29-35; *Копистянська Нонна 2005:* Копистянська Нонна Хомівна. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. – Л.: ПАІС, 2005. – 368 с.; *Літературознавча енциклопедія 2007:* Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита); *Літературознавчий словник – довідник 2006:* Літературознавчий словник – довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2006. – 752 С. (Nota Bene).

Любов Сливка (Дрогобич)

ББК 83.34
УДК 801: 82

Родинний сенс жіночого буття у творчості Олени Теліги

У статті схарактеризовано родинний аспект як невід'ємний елемент жіночого буття у творчості письменниці. Родинний сенс займає достатньо важливе місце в розумінні О.Телігою жіночого буття. Проаналізовано націоналістичну концепцію сучасної жінки письменниці. У поетичних творах важливо рисою для жінки-дружини постає вірність коханому. Справжнє призначення української жінки визначається специфікою та умовами українського буття, а тому вона мусить синтезувати патріотичний та родинний виміри: бути помічницею мужчин у націотворчому чині і водночас господинею в чоловічому житті.

***Ключові слова**: родинний аспект, сенс, концепція, поезія, національна свідомість, націоцентризм, національна ідея, свобода.*

The family aspect as inseparable element of woman's being in the author's works is characterized in this article. The family sense has an important place in O.Teliha's rendering of woman's being. O.Teliha's nationalistic conception of modern woman is analyzed. The main feature of the

woman-wife is the devotedness to her lover in the author's poetry. The real mission of Ukrainian woman is determined by the peculiarities and conditions of Ukrainian being, that's why she (a woman) must synthesize patriotic and family dimensions: she must be a helper to her man in nation creative aspect and at the same time she must be a mistress in man's life.
***Keywords**: family aspect, sense, conception, poetry, national consciousness, natsiotsentryzm, national idea, freedom.*

Осмислюючи ставлення Олени Теліги до сімейного буття, сучасні дослідники передусім акцентують на традиціоналістичному усвідомленні нею ролі жінки як матері, на важливості матері у вихованні сина «національним героєм» тощо [11, 195]. І це слушно. Хоча сама літераторка досвіду материнства не мала, однак вона як дружина добре пізнала всі нюанси та тонкощі сімейного буття, оскільки від 1929 року перебувала у шлюбі з Михайлом Телігою [15, 189]. Метою статті є розкрити родинний сенс як невід'ємний аспект жіночого буття у творчості Олени Теліги. На думку біографів, цей кубанський козак-емігрант відіграв важливу роль у становленні жіночої та національної ідентичності поетеси: «Безсумнівно, Михайло Теліга відіграв велику роль у тому, що з донедавна російськомовної панночки Лєночки Шовгенової постала визначна українська поетеса і патріотка Олена Теліги» [10, 325].

Їхнє знайомство відбулося, за спогадами Зої Плітас, на концерті в Студентському домі в Празі взимку 1924 року, де Михайло грав на бандурі та співав українські думи. З того часу і аж до одруження п’ять років триває їхній бурхливий роман. Силу і характер їх почуттів зберіг випадково вцілілий лист Олени до майбутнього чоловіка, котрий врятував під час Другої світової Улас Самчук (30.04.1925): «Михайлику єдиний, зустріч моя найсвітліша! Яке ж щастя, я зустрінулася з Вами. Тепер, що зі мною не буде, я завжди буду знати, що є на світі люди такі, як Ви. Не пошлі, не порожні – милі, милі…

Ви пишете, що приїдете до Праги аж за тиждень, бо в цю суботу поїдете на вечірку. Це, звичайно, шкода, бо я за Вами буду скучати… Але, звичайно, на вечірку піти варто. Потім будете оповідати мені про неї, й я буду така горда, що ось Ви бачите стільки людей, панночок, але кохаєте тільки мене!

«Любов свобідна», Михайлику, і я ніколи не візьму ніяких обіцянок і нічого такого… Робіть, любий, як знаходите краще,

ходіть всюди, знайомтесь, танцюйте, «фліртуйте». І мені Ви ніколи не зробите неприємности. Тільки така любов гарна, як у нас, коли вона не «каторга єгипетська», не обов'язок, а світле, радісне, вільне щастя! Любов неможлива без повного цілком довір'я. А Вам вірю безмежно! Тільки будьте завжди щирим, а я знаю, що я для Вас – ЄДИНА» [13, 37-38].

Це сильне почуття двох молодих, активних, творчих людей, де ерос і філія поєднались в могутню емоцію, згодом, після одруження, зазнавало різних випробовувань: постійні нестатки, розрив із батьками, гнітюче проживання у польській провінції, ностальгія за батьківщиною та ін. Однак було і ще одне – випробовування сімейним життям, побутом. І, як ми зазначали вище, письменниця у листах до подруги Наталі Лівицької-Холодної, свідчила, що «любов», сторге до чоловіка залишалася, а от «кохання» (пристрасть) десь зникала. Однак під час воєнних подій почуття відновилися повністю. Й арешт та смерть від рук німецьких окупантів у Киві в лютому 1942 року Олена та Михайло Теліги зустріли разом, як віддане і любляче подружжя.

Творчість Олени Теліги не стала винятком, однак для неї важливим було також і висвітлення суто жіночих моментів. Прикметними у цьому сенсі можуть бути судження, висловленні письменницею в листі до Наталі Лівицької-Холодної (16.08.1932), в якому осмислення стосунків між чоловіками та жінками, проблеми краси, секретів жіночої привабливості («ізюминки») перетікають у міркування про жінку як дружину і матір, про складність бути матір□ю саме для жінки розумної (інтелігентної): «Що ти пишеш, Натуся! Якби чоловіки цінили лише красу і тіло, то пані Д. була б завжди окружена адораторами, а я б залишилася строю панною. Натомість я в свойому життю мала стільки тепла з боку чоловіків, стільки ніжности і пошани, якої, глибоко певна в цьому, зроду не мала пані Д.

Чому ти маєш цю «ізюминку», яку визнають в тобі стільки людей, а не має її цілком гарненька Зоня, про яку, до речі, ніколи не чула ні одної фрази захоплення від чоловіків.

Чи ця «ізюминка» не є плодом нашого розуму, душі, дотепу, яке творить те «щось», яке затирає неправильність наших рис. Вір мені, ми з тобою були і будемо значно більш кохані, аніж наприклад Зоня, яку ніхто, крім нещасного Юрка, покохати не в

стані, хоч з приємністю потанцює з нею. Одне ти написала дуже вірно: чоловік інстинктом відчуває, що жінка, яка любить книгу, рідко буває доброю матір'ю, а часом і дружиною. Відчувають, зрештою, що там вони не можуть бути паном і авторитетом, тому часто уникають розумних жінок, бо легше почувають себе з іншими, які з розкритим ротом слухають кожного їх слова. Чи Маланюкові не імпонувало відношення Зої, для якої він був богом так же, як і для нової його безкольорової дружини. Часто такі чоловіки бояться наблизитися до розумної жінки, яка може хитати його на його ж п'єдесталі».

Після цього авторка виходить на міркування про складності материнства для «розумної» жінки, котра немов би роздвоюється між сім'єю (турботою про дитину) та світом (діяльністю в ньому). У цьому ж вона вбачає і власний страх перед тим, щоб мати дітей: «Найбільша трагедія таких (розумних. – Л.С.) жінок – материнство. Бачу це по тобі. Ти зарозумна, щоб пустити свою дитину самопасом, і занадто цікавишся всім, щоб присвятити їй все своє життя. Я боюся мати, завдяки цьому дитину, хоч і страшно люблю дітей» [13, 89].

Таке раннє епістолярне тлумачення сімейного буття поглиблюється у наступні роки. Зокрема в поезії. Важливою рисою для жінки в ліриці Олени Теліги постає вірність коханому. Прикладом може бути поезія-послання «Вірність» (1933), котра в ускладненій, підтекстово-метафоричній формі репрезентує проблему жіночої вірності своєму мужчині [14, 30]. Щоправда, він тут чітко не окреслений. Читачеві невідомо, чи йдеться про якесь давнє, дошлюбне кохання, чи, можливо, про тимчасово схололі почуття чоловіка. Але в такий спосіб посилюється естетично-універсальне значення твору.

Героїня звертається до свого мужчин, до «господаря», «пана» її почуттів, метафоризованих образом «скарбів», що містяться в душі-«скарбниці»: «*Від сонця свят і непогоди буднів, / Щоб не змінилися безцінні фарби, / В твою скарбницю я складаю скарби, / Які дає мені моє полудне»*. Коханий цей вчинив доволі жорстоко, бо героїню «залишив безжурно», її почуття-«скарби» він просто «кинув» напризволяще. Однак справжні, глибокі почуття від цього не зникають. Жінка продовжує їх оберігати, сховавши «у глибокий спокій», захистивши від «години бурної», відмовляючись

їх віддати іншим людям, хоч ті пропонують «золоті пориви». Так вона стає своєрідним «привидом», що охороняє кохання, самотнім вірним сторожем «квітів у порожнім домі», вартовим «розкритої книжки», драматичність буття якого посилюється фактором невідомості – «пан» може і не повернутися: «*Так часом хтось, у невимовній вірі, / Яку не вбити ні рокам, ні втомі, / Пильнує квіти у порожнім домі / І сум кімнат самотнім кроком мірить…» Перед вікном шумлять, шумлять тополі / І захід сонця – мов кривава рана, / І на столі розкрита книжка пана, / Що, може, не повернеться ніколи».*

Цілком явно, експліцитно і вже цілком чітко про подружнє життя йдеться в іншому автобіографічному вірші – «На п'ятім поверсі» (1934) [14, 38 – 39]. Лірична героїня – дружина, дружина-емірантка (не випадково один із варіантів назви твору мав підзаголовок – «Емігрантське») пригнічена нестерпним життям «бездомних волоцюг» [14, 67]. Не випадково її за горло стискає «тяжких турбот ржавіючий ланцюг». Однак це безпросвітне та тяжке емігрантське буття різко змінюється увечері, коли героїня повертається у квартиру, до люблячого чоловіка: «*Та прийде вечір – завтра чи позавтра, – Забувши втому, я не буду йти, / Я буду бігти й обминати авта – / На «п'ятий поверх, де чекаєш ти».*

І раптом тісна міська квартирка перетворюється у співбуттєвій гармонії чоловіка та дружини на безжурну, безтурботну казку, на «передпокій неба», через вікно якого «перепливає» місяць, на цілий світ – «Буенос-Айрес! Африка! Марокко!», котрий раптом може перетворитись на небезпечну пригоду. Такий перехід – зміна затишної феєрії на шатро авантюристів – фіксується й ритмічно, через зміну ямба на хорей у сьомій та восьмій строфах: «*Палить сонце, дощі вітри, / У пісках поринає крок, / Серед ночі зло вший крик / Залітає до нас у шатро. / «Відпливаймо!» – беру весло, / «Небезпека!» – не зложу рук, / Все разом: і добро, і зло, / Всі шляхи: і пісок, і брук!»*

Справжня дружина завжди готова до усіх життєвих перипетій, пригод, радості та біди, навіть до убивчого щоденного побуту (не випадково образ «тяжких турбот ржавіючого ланцюга» стає обрамленням твору, з'являючись у першій та в останній строфах), але тільки спільно з чоловіком.

Така сімейна взаємопідтримка ще більше конкретизується авторкою в бадьорому за пафосом посланні «Чоловікові» (1934) [14, 34]. Цей твір, що характерно для поетеси, побудовано на антитезах. Образам мирного емігрантського буття (герані як «сонний символ спокійних буднів», полон «речей і стін», «щастя солодки х звичок / У незмінних обіймах дому», «місяця мрійний спокій») протиставляються образи майбутньої боротьби (грані «невідомих шляхів майбутніх», «молодече бажання чину», «канонада грізного грому», «напружений погляд», «блискавки фанатичних очей»). Героїня спільно зі своїм чоловіком, як одне ціле, готові до чину, котрий підтекстово (з огляду на біографічний та публіцистичний контексти) може бути витлумачений як національно-визвольний: «*Не цвітуть на вікнах герані / Сонний символ спокійних буднів. / Ми весь час стоїмо на грані / Невідомих шляхів майбутніх./ І тому, що в своїм полоні / Не тримають нас речі й стіни, / Ні на мить в душі не холоне / Молодече бажання чину./ Що нам щастя солодких звичок / У незмінних обіймах дому! / Може, завтра вже нас відкличе / Канонада грізного грому! / І напружений погляд хоче / Відшукати у тьмі глибокій – / Блискавок фанатичні очі, / А не місяця мрійний спокій».*

Вищий сенс сімейного буття для жінки-дружини – бути готовою до спільної із чоловіком участі в небезпечному, але радісному національно-визвольному чині. Тут цілком очевидно сімейна строге співіснує й підпорядковується строге патріотичній. З огляду на життєпис авторки, цю поезію, як і багато інших її творів, а також творів інших вісниківців (наприклад, О.Ольжича чи Є.Маланюка) важко не віднести до профетичних.

Родинний смисловий аспект жіночого екзистування виражає літераторка і в публіцистичних творах. Варто ще раз пригадати тут програмову студію «Якими нас прагнете?» 1935 року, в якій містяться концептуальні думки саме щодо сімейного життя жінки (як матері та дружини). У цій праці авторка чітко вказує, що українська жінка не може бути лише матір'ю чи дружиною, бо тоді «для неї буде далеко уважнішою рідна стріха від рідної землі». Бо «тоді її прив'язання до свого тіснішого колективу – родини не раз штовхне її до зради ширшого колективу – нації». Тому одружена жінка повинна дивитися на себе, на свою сім'ю як на «сторожів цілости, щастя і могутности більшої родини – нації». В іншому

випадку, на думку письменниці, жінка виконувати деструктивну суспільну роль, навіть свідомо не бажаючи того: «Інакше вона (українська жінка. – Л.С.) буде зі свого терему входити до намету мужчини тільки на те, щоб «підтяти його міць» замість того, щоб її сталити; щоб відірвати його від сповнення свого обов'язку, затримати його при собі, а не пригадувати завжди ту годину, коли треба звивати намет і сідлати коня. Інакше буде вона завжди, як та мати козака в Гоголя, лише припадати йому до стремен і заливатися гарячими сльозами – замість самій йому те стрем'я тримати» [14, 85 – 86]. Таке розуміння, як бачимо, частково перегукується із феноменом «духовного материнства» в Івана Павла ІІ: жінка в письменниці стає передусім духовною матір'ю нації.

Найбільш повно проблему сімейної реалізації українки та конкретизацію поняття жіночості Олена Теліга порушила в доповіді «Сліпа вулиця (Огляд жіночої преси)» перед Українською студентською громадою у Варшаві в лютому 1938 року, котра у тому ж році була опублікована у «Віснику» [14, 109 – 116]. У цій публіцистичній доповіді авторка відзначала як «велику подію в житті тисяч українок» видання у 1887 році жіночого альманаху «Перший Вінок», до котрого увійшли твори Олени Пчілки, Уляни Кравченко, Ганни Барвінок, Дніпрової Чайки, Лесі Українки та Наталії Кобринської. Олена Теліга вітала цей перший емансипаційний порив, метою якого було пробити вікна і двері у «високому мурі, що ділив тісне подвір'я жіночого життя від широкого світу». При цьому літераторка відзначає, що основна мрія ініціаторки того альманаху Н.Кобринської: «…ледве буде знищена сліпа, вузька вулиця т.зв. жіночого світу, відразу ж і жіноча психіка позбудеться всього слабого, млявого і солодкавого», – так і не була реалізована. Хоча «всі найсміливіші бажання здійснилися», хоча «університет, бюра, громадська праця – все стало доступним для жінки», однак сама жінка не хоче вийти за межі свого муру, поза свою «вузьку вулицю». Безпосередньою причиною стурбуватися для письменниці стає українська жіноча періодика 1930-х рр.: «Чи ж дійсно сучасна жінка стала тим, чим могла бути?».

Насамперед Олену Телігу турбує наявність жіночої преси взагалі, оскільки вона вважає, що присутність такої продукції

«підкреслює лише відокремішність і підрядність жінки, будуючи знов сліпу вуличку «жіночого світу» з його специфічними зацікавленнями». При цьому вона визнає наявність жіночої ідентичності: «Безперечно, жінка завжди матиме дещо відмінну від мужеської психіку і дещо відмінні уподобання, що в певний спосіб буде відбиватися на всіх її чинностях і її творчости. Сей жіночий елемент так само потрібний в будуванні життя і мистецтва, як і мужеський. В співпраці з мужчинами затрачує він свою солодкавість і пасивність, робиться викінченим і необхідним чинником життя». Проблема постає тоді, коли співпраця із чоловіками відсутня, коли постає «чисто жіноча преса», причому в «найбільш примітивній та гальмуючій формі», коли культивується фальшива жіночість: «Се та жіночість найгіршого роду, що викликає не пошану, а зневагу з боку мужчин; не захоплення, а іронічну усмішку. Одним словом, та жіночість з мішанини сахарини, дешевих парфум, гірко-солодкавих сльоз і химерних настроїв».

Власне так проявляється інший аспект стурбування авторки: йдеться про якість жіночих часописів у час, «коли цілим світом стрясають великі події, коли треба словом і чином розв'язувати найболючіші питання». Першим негативним прикладом стає для неї коломийський журнал для інтелігенток «Жіноча Доля», насичений примітивною поезією та прозою, такими собі «жіночими робітками». Однак найбільшою вадою часопису, вважала літераторка, є так звані «дискусійні питання», примітивність яких уводить читачок в примітивізуючу «атмосферу родинних пліток»: «Се те, що розслаблює жінку й осмішує її». Звичка до такого типу журналів унеможливлює згодом читання нормальних газет чи літератури: «Вся ся солодкаво-настроєва жіночість є найбільшим ворогом розвитку жінки».

Водночас письменниця визнає фахову потребу жінки-господині у відповідних часописах. Прикладом стає львівських двотижневик «Нова Хата» за редакцією Л.Бурачинської: «Звичайний фаховий, господарський журнал, де для розваги додається завжди інтелігентно дібрана українська чи перекладна повість або чиїсь спогади, звіти про минулі імпрези і рецензії на нові книжки».

Суперечливі враження викликає в Олени Теліги феміністичний часопис «Жінка» за редакцією М.Рудницької. З одного боку, це фахово зроблений журнал, без примітивізму та солодкавості, насичений актуальними статтями та перекладами. Але, з іншого боку, турбує поетесу деструктивна, під національним оглядом, лібералістично-ідеологічна тенденційність цього видання, його занурення в застарілі феміністичні ідеї: «…фемінізм, в його давній, не актуальній тепер формі, і лібералізм з гуманністю, що вже раз назавжди здискредитовані в очах сучасного покоління, з огляду на ту ганебну гальмуючу ролю, яку вони відіграли в нашій визвольній боротьбі». Не сприймає літераторка й пропагування меркантилістичних ідеалів, і феміністичних закидів у «Жінці» на адресу націоналістичних авторів, котрі начебто намагаються «жінку загнати до кухні, щоб вона цікавилась лише родиною і кухнею».

Натомість О.Теліга формулює власну, націоналістичну концепцію сучасної жінки. На її думку, не слід живцем прищеплювати на український ґрунт чужинські уявлення про жінку. Жінка не повинна безапеляційно вимагати від свого чоловіка «творчости і праці», оскільки такі суто меркантильні, прагматичні вимоги можуть привести до деградації та денаціоналізації мужчини – «змусити не дуже тверду людину скерувати свої кроки до чужого джерела нагороди за свою творчість, а часом і за свою душу та національну гордість».

Насправді, вважає письменниця, «не мають рації ні ті, що бачать місце української жінки лише при господарстві в родині, ні ті, що роблять з неї лише громадську діячку, чи ще гірше – дуже коштовну здобич в руках нещасного знаряддя грошей – мужчини». Насправді призначення української жінки зовсім інше і воно цілком визначається специфікою та умовами українського буття: «Роля української жінки є так само вийняткова, як винятковим є положення її краю. Вона мусить бути і його будівничим, допомагаючи мужчинам, і в той же час господинею в житті мужчини». При цьому жінка повинна не відтягувати мужчин від життєвих конфліктів, а «підтримувати їх, незалежно від своєї вигоди і свого спокою».

Отже, родинний сенс теж займає достатньо важливе місце в розумінні О.Телігою жіночого буття. У цьому їй, без сумніву,

допоміг і власний досвід сімейного життя із Михайлом Телігою. Загалом трактування письменницею родини перегукується і з українським традиційним розумінням, і з тими європейськими трактуваннями, котрі розглядають родину як базову структуру суспільства. У поетичних творах («Вірність», «Чоловікові», «На п'ятім поверсі») важливо рисою для жінки-дружини постає вірність коханому. Вищий сенс сімейного буття для жінки-дружини – бути готовою до спільної із чоловіком участі в небезпечному, але радісному національно-визвольному чині. Тут цілком очевидно сімейна любов-строге співіснує й підпорядковується строге патріотичній – любові до батьківщини.

Одружена жінка повинна дивитися на себе, на свою сім'ю як на духовну матір нації, на сторожа «цілости, щастя і могутности більшої родини – нації» («Якими нас прагнете?»). Найбільш повно проблему сімейної реалізації українки та конкретизацію поняття жіночості Олена Теліга порушила в доповіді «Сліпа вулиця (Огляд жіночої преси)». Справжнє призначення української жінки цілком визначається специфікою та умовами українського буття, а тому вона мусить синтезувати патріотичний та родинний виміри: бути помічницею мужчин у націотворчому чині (у будуванні та визволенні свого краю) і водночас господинею в чоловічому житті.

Література:

1.Бабій О. Олена Теліга / Олесь Бабій // Олена Теліга: Збірник / Ред. О. Жданович. – Київ – Париж – Лондон–Торонто–Нью-Йорк–Сідней : Фундація ім. О. Ольжича, Вид-во ім. О. Теліги, 1992. – С. 233-238.

2.Бойко Ю. Олена Теліга – як публіцистика і поетка / Ю.Бойко // Олена Теліга. Збірник / Ред. і примітки О.Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977. – С.403-416.

3.Бойчук Б. Олена Теліга (1907-1942) / Б.Бойчук, Б.Рубчак // Олена Теліга. Збірник / Ред. і примітки О.Ждановича. – Детройт; Нью-Йорк; Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977. – С.418-421.

4.Денисюк І. Поліське літо Олени Теліги / І. Денисюк // Дзвін . – 1997. – № 3. – С. 117-120.

5.Державин В. Національна героїня (Олена Теліга) / В.Державин // Державин В. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – С.197-204.

7.Іванишин П. Олег Ольжич – герольд нескореного покоління / П.Іванишин. – Дрогобич: ВФ "Відродження", 1996. – 220 с.

8.Іванишин П.В. Національний спосіб розуміння в поезії Т.Шевченка, Є.Маланюка, Л.Костенко: монографія / П.В.Іванишин. – К.: Академвидав, 2008. – 392 с.
9.Іванишин П.В. Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти): Монографія / П.В.Іванишин. – Дрогобич: ВФ «Відродження», 2005. – 308 с.
10.Ільницький М. Олена Теліга (літературна сильветка) / М.Ільницький // Поети Празької школи: Срібні сурми. Антологія / Упорядкування, передмова та літературні сильветки М.Ільницького. – К.: Смолоскип, 2009. – С.509-515.
11.Миронець Н. «І злитись знову зі своїм народом». Біографічний нарис / Н.Миронець // Теліга О. О краю мій…: Твори, документи, біографічний нарис. – 2-ге вид., випр. і допов. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2006. – С.311 – 416.
12.Омельчук О. Літературні ідеали українського вістниківства (1922-1939): Монографія / О.Омельчук. – К.: Смолоскип, 2011. – 336с.
13.Самчук У. Її остання дорога: (У 20-річчя смерті Олени Теліги). Лицар без страху і докору: [Олег Ольжич] / У.Самчук / Вступ, підгот. текстів та комент. М.Терещенко // Слово і час. – 1997. – № 7. – С.14-21.
14.Теліга О. Листи. Спогади / О.Теліга / Упор. Надія Миронець. – 2-ге вид., виправлене. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2004. – 400 с.
15.Теліга О. О краю мій…: Твори, документи, біографічний нарис. – 2-ге вид., випр. і допов. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2006. – 496 с.
16.Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія / О.Юрчук. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – 224с.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

ББК 83. 3(4Укр) 6
УДК 821. 61

Дискурсивна практика Богдана-Ігоря Антонича

У статті розглядається дискурсивна практика талановитого поета Б.І.Антонича, своєрідність його поетики, що будується на іманентних естетичних засадах, органічному поєднанні фольклорних, експресіоністських і сюрреалістичних образів. Розкривається тематика, композиційна своєрідність поезій, окреслюється жанровий репертуар.

***Ключові слова**: фольклор, лірика, митець, дискурс, поетика, модернізм, сюрреалізм, тематика, жанри поезії.*

Mykola Tkachuk Transformation of images in folk-lyric by Bohdan Ihor Antonych

The article deals with discursive practice of talented poet B.I. Antonych, originality of his poetry, which is based on intrinsic aesthetic principles, organic combination of folklore, expressionistic and surreal images. They describe themes, compositional originality of poetry, defined genre repertoire.

Key words: folklore, poetry, artist, discourse, poetics, modernism, Surrealism, themes, genres of poetry.

У плеяді найвизначніших поетів світу Богдану-Ігорю Антоничу належить почесне місце. Його *дискурсивна практика* увібрала в себе первісне коріння індоєвропейської та праукраїнської міфології, сягає духовних світових і українських пластів культури. Переосмислені й збагачені талантом поета, вони творять оригінальний, самобутній і органічний художній світ, який бентежить уяву читача і приносить естетичне задоволення. Творчий діапазон зацікавлень і захоплень Антонича дуже широкий: тема мистецтва; життя і смерті; взаємозв'язки людини і Бога, космосу й національного світу, які поет інтерпретував по-філософськи й естетично багатовимірно.

Народився Богдан Ігор Антонич 5 жовтня 1909 року в селі Новиця Горлицького повіту на Лемківщині (після Другої світової війни ці землі відійшли до Польщі) в родині сільського священика. Мальовнича природа Карпат, працьовиті й винятково талановиті його земляки-лемки мали величезний вплив на формування світорозуміння поета, його ніжної й поетичної натури. «*Проти розуму вірю, – писав Антонич, – що місяць, який світить над моїм рідним селом... є інший від місяця з-над Парижа, Риму, Варшави чи Москви... Вірю в землю батьківську і в її поезію*». Як святиню, з батьківської хати він виніс народну мову своєї «задуманої країни» черемх, ялівцю, звичаїв та обрядів. Потік незабутніх дитячих вражень, що згодом словесною предметною в'яззю образів виллється в автобіографічній «Елегії про співучі двері». Хворобливий хлопчик не міг ходити до школи, тож початкову освіту здобув удома. Потім закінчив польську гімназію в містечку Сяноку (1920 – 1928), у якій перечитав у польських перекладах твори всіх Нобелівських лауреатів, захоплювався світовою й

українською класикою. У 1928 – 1934 роках Антонич навчався у Львівському університеті на філологічному факультеті, спеціалізуючись зі славістики (українського відділення окупаційна польська влада в Галичині не відкрила). Тому поза межами університету майбутній поет відвідував гурток україністів, на засіданнях якого виступав з рефератами з питань розвитку мистецтва, читав свої поезії. За спогадами гуртківців, Антонич був дуже сором'язливим, малоговірким, заглибленим у себе.

У 1934 році Антонич одержав диплом магістра філософії. Та навіть для високоосвіченого українця в панській Польщі державної роботи не було. Тож поет заробляв на хліб насущний пером. Друкував у журналах і газетах вірші, статті про літературу та мистецтво, в 1934 році редагував молодіжний журнал «Дажбог», що його видавала однойменна група молодих митців. Перша поетична збірка «Привітання життя» (1931) принесла автору визнання у літературних і читацьких колах, друга – «Три перстені» (1934) – престижну літературну премію Львівського товариства письменників та журналістів[Антонич 2009: 87] імені Івана Франка. В 1936 році побачила світ «Книга Лева», а наступні збірки – «Зелена Євангелія», «Ротації» – прийшли до читача 1938 року, вже після смерті митця, що настала 6 липня 1937 року. Немов передбачаючи своє коротке життя-спалах, поет у ранніх творах писав: «Життя звабливе і прекрасне / в одній хвилині пережить».

Лірика Антонича пройнята філософськими рефлексіями, у вірші «De morte, ч.1» («Від смерті») ліричний герой міркує над вічними питаннями життя і смерті, адже ріка життя біжить невпинно, навіть русло «покрите намулом», а через сорок років паломник («сірий брат») «життєвий струшуватиме порох / із подертих паломницьких шат». Ліричний герой вірить, що побачить правду крізь морок і відкине «геть кий пілігрима», а тоді «прийде янгол і присуд мечем / на блакитнім напише папері, / прийде смерть і сріблястим ключем / відімкне мені вічності двері» [Антонич 2009: 87]. Поет майстерно аналізує відчужене буття, що відноситься до смерті. Ще Фридріх Вільгельм Шеллінг стверджував, що «залиште мистецтво об'єктивності, і воно перестає бути філософією і перетвориться в мистецтво» [Антонич 2009: 87]. Філософ міркував про відношення мистецтва і філософії, феномена й ноумена і тим самим прагнув наблизити рецепієнта до

розуміння людського буття. Етос життя в поета завжди перемагає пафос смерті. Смерть в Антонича є не протагоністом, а антагоністом. Тому смерть не відіграє в його художньому світі головної ролі в епосі буття, швидше, вона виступає квазіпротагоністом, а тому її центр тяжіння у віршах про смерть перебуває у модусі житті. Філософ Гайгдеггер вважав, що смерть наближається до життя збоку смерті, акцентуючи на онтологічній самотності людини, на її «викинутості у буття». За Гайдеггером, людина існує, занурюючись у буття присутності (Dasein), у сфері буденщини вона виступає не як особистість, а як річ, як засіб. Філософ висміює несправжнє буття, до якого людина сама приходить, щоб тим самим втікати від самої себе. Дивлячись в очі смерті, переоцінюючи своє існування, людина відкриває можливість переходу від несправжнього буття до справжнього. Тільки в такій межовій ситуації відкритий шлях до буття. Автор осуджує несправжнє існування людини, відкриває глибинні основи буття. Перед лицем смерті людина відвертається від світу речей і звертається до самої себе. Мистецтво слова Антонича розкриває істину крок за кроком за допомогою образів. Поет майстерно будує діалогічні стосунки автора, героя і читача – важливого суб'єкта нового типу естетичної комунікації. Його цілісність виникає внаслідок взаємодії індивідуальних позицій учасників комунікативної події, руху форм художнього висловлювання суб'єктами мовлення. Поетика суб'єктної сфери віршів митця передбачає наявність в її структурі таких складників: образу автора, ліричного героя, реципієнта. У цій парадигмі автор як суб'єкт творчої діяльності наділений можливістю не тільки існування «на межі», в полі формування основних смислів твору, а й суб'єктивної присутності у просторі твору через образи, іманентні автору: «Бо навіть чорний привид смерти / душі моєї не розстроїть струн» [Антонич 2009: 87].

У художньому світі поезії «De morte, ч. 4» («Смерть») ліричний герой заявляє упевнено: «Я є спокійний, наче тиша на воді, / я маю досить, досить сили, / щоб не боятись навіть і тоді, / коли загляне в очі лилик. / Як затріпоче крилами над мною / і вжалить зір, налитий кров'ю вщерть, і буде говорити мовою німою / одне одніське слово: смерть. / Бо навіть чорний привид смерти / душі моєї не розстроїть струн. / О Боже, дай, щоб навіть впертий /

мене ніколи не зігнув буран. / О Боже, дай, щоб я в змаганні / стояв, мов скеля, проти орд, / щоб смерть моя була – останній / гармонії акорд» [Антонич 2009: 87]. Так змальовано образ ліричного героя, який мужньо переносить усі випробування долі і не лякається смерті, бо в нього є мужність, велика духовна сила, а тому він готовий витримати буруни, уподібнюється непорушній скелі (асоціація з «Каменярами» Івана Франка). Все це важливе для поета, адже він бажає, «*щоб смерть моя була – останній гармонії акорд»* – типово модерністське змалювання образу смерті й ліричного героя, данина естетизму доби[Антонич 2009: 87].

Проблема буття і небуття цікавила Антонича у двох аспектах: по-перше, з погляду правомірності виникнення страху смерті й подолання цього почуття, по-друге, в річищі відповіді на питання: чи може смерть поставити під сумнів усі цінності й навіть саме життя? Іманентна чи трансцендентна мета нашого життя? Поет розглядав смерть у взаємозв'язку з життям. Він володів даром тонкого відчуття смерті, а також ніжним відчуттям життя. В імагонативному світі Антонича в центрі життя перебуває смерть, а в центрі смерті – життя, як чорна точка (*інь*) посередині білого і біля точки (*янь*) у центрі чорного. Життя і смерть є корелятивними поняттями, їх неможливо уявити одне від одного. Кожне начало є кінцем, як всякий кінець – началом. Ліричний герой поета прагне проникнути в глибини екзистенціальних вимірів буття, оскільки, на думку екзистенціалістів, людина має можливість знайти себе в цьому світі. Евіденція конечності буття змушує пізнати свободу, в якій людина сприймає смерть. Тільки перед обличчям смерті людині вдається прислухатись до буття і відкрити його смисл.

У часи Антонича формувалася нова поетика естетичної комунікації у ліриці, вона виникла на основі особистого сприйняття у параметрах діалогічних структур «я – інший», «я – ти», «я» – «ми», з'явилися нові авторські стратегії суб'єктно-об'єктних сфер буття героя та художньої картини світу. Діалогізм, нові стосунки *автора – героя – рецепієнта* постають як естетичний феномен. Новітніх акцентів набуває художня картина світу як цілісність, як своєрідне поле, локалізоване між полюсами автономних голосів. Проте ліричний герой Антонича у вірші «Ars poëtica II, ч. 1» одягає маску, він іронічний: «я» звичайний пiїта, / кожний мене захоплює день, / не розумію світа, / не розумію

власних пісень. / Пити захват до краю… / Голос безжурний, немов цвіркуна, / от так собі співаю, / тільки дзвенить на горах луна. / Захоплення початок / релігії й сонетів, / захоплення нам родить / апостолів і поетів» [Антонич 2009: 87]

Ліра митця не мовчить, захоплена поетичним словом, вона уперто повертається до загального знаменника мистецтва – до людини, впізнає її у взаємозв'язках з набутими небезпеками епохи. Монолітом вона була у попередників: Івана Франка, Лесі Українки, поетів-молодомузівців, футуристів, неокласиків, зростала в пограничній зоні між двома історичними і культурними епохами, особливо гостро усвідомлювала значення спадкоємних духовних цінностей.

Ліричний герой Антонича міркує над поетичним покликанням митця, його слова. У вірші «Ars poëtica II, ч. 2» герой стверджує, що буде «Співати про хату, / малу, небагату, / де добре є брату, де радісно жить. / Співати про весну, шалену, чудесну, / зелену, небесну, / про сонячну мить. / Співати про горе, / як радість поборе / його, хоч мов море, / про сміх перемог. / Та ще про хвилину, найвищу, єдину, / коли це людину / відвідує Бог». Поет висловив велику любов до рідної землі, яку маркують традиційні образи рідної небагатої хати, братової родини, яка захоплено радіє життю.

Вірш «Mater gloriosa» перекладається з латинської «Славетна Матір», («Божа Мати»). Це жанр урочистої духовної поезії, яку Антонич інтерпретує по-своєму. У християнстві – Скорбна мати, матір печалі, Богоматір благочестя, семи скорбот. Пресвята Діва Марія оспівується в духовних молитвах, медитаціях. Антонич написав урочистий дифірамб, в якому звеличується Славетна Мати. Твір будується як звертання до музичних інструментів, тобто музик, які мають передати урочисту мить зустрічі з «Богоматір'ю»: Грайте, арфи, грайте, ліри, грайте лютні, грайте гусла, / радість лийте, журбу змийте, горе вкрийте весняним плащем. / Хай розкішно плещуть срібнохвилі, дрібнопилі русла, / з неба запашні й блискучі рожі – перли божі – золотим дощем» [Антонич 2009: 110-111]. Твір складається з чотирьох катренів, перший рядок кожної строфи «Грайте, арфи…» розпочинає наступний катрен. Тому композицію твору можна назвати *лінійною*, адже в ній послідовно розгортаються композиційні одиниці

структури тексту: одна частина слідує за іншою, кожна наділена певним рівноправ'ям. Лінійна композиція вірша Антонича має гніздо, тобто внутрішню залежність, що становить собою стержень руху поетичного змісту. У другому катрені ліричний оповідач повідомляє новину: «Радуйся, о радуйся, о радуйся, Маріє. / О, яких мені знайти палких і милозвучних слів, / щоб це висловити й виспівати, що в нас серце мріє?»

Розгортається складна суб'єктно-об'єктна структура наративу: мовлення веде *власне автор*, але чути голос ліричного персонажа (*рольова лірика*) та *ліричного героя*, котрий прагне дібрати слова, що засвідчують велику шану до Скорбної матері: «О, яким величним, небосяжним, божественним тоном / вискажу мойого серця радість я – самітний, сірий? / О, закрий мої приземлені очі ласки Божої хитоном!» [Антонич 2009: 105].

Цей репертуар доповнюють образи чудової весни, пісні про горе, яке «радість поборе». Проте найважливішим є те, що митця відвідує Бог[Антонич 2009: 105], він перебуває в гармонії з ним. У поетичній рефлексії «Ars Poëtica II, ч.3» поет зізнається: «Для мене день, / що без пісень, / це чорна ніч / для юних віч. / Для мене день, / що без пісень, / що смерть застіб. / Для мене день, / що без пісень, / є мов туман / блідих оман. Глядіти ввиш, / це знати лиш: / теж в Бога день – букет з пісень» [Антонич 209: 105-106]. Вірші Антонича поєднують ліризм, людяність і розкутість наративу. Митець вдавався до знахідок *сюрреалістичної поетики* у моделюванні художньої картини світу. Йому імпонували заклики Аполлінера у трактаті «Дух нового часу і поети» бути Ікарами, йти попереду суспільства, боротися з поетичними штампами, експериментувати, творити *несподівані* образи. Митець заявляв: «Коли людина захотіла відтворити ходіння, вона винайшла колесо, яке зовсім не схоже на ногу, тобто вона вчинила по-сюрреалістичному, сама того не розуміючи». Сюрреалісти прагнули змінити світ, розширити мистецтво за допомогою світу інстинктів, марення і піднестися над антигуманним світом[Ann-Yvonne 1987: 79].

Домінанта новітньої поезії, до дискурсу якої належав Б.І.Антонич, розв'язання духовних проблем епохи, що полягають не в простоті чи в ускладненому мисленні часу, не у традиціях чи новаторстві, а в головних питаннях буття. Така справжня

повнозвучність ліричного героя з добою засвідчує пошук живої, конкретної філософії, адже й правда те, що митців створює епоха, і те, що митець завжди перебуває з собою, творить свій універсальний світ, як Бог.

Характерними ознаками поетики сюрреалізму були: 1) повернення до внутрішнього світу людини. Занурений у світ суб'єктивного, в темне царство підсвідомого. Пошуки абсолюту. 2) еротизм у широкому смислі, починаючи від єдиного кохання Бретона до відчайдушного поєднання любові зі смертю та пошуків очищення засобами виснаженого статевого життя прихованого католика Батая.; 3) снодійна естетика; залучення сну в буденну реальність; прагнення до містичного; матеріалізація фантастичного; асоціативне нагромадження поетичних образів без явного логічного зв'язку; алогічне поєднання окремих реалістичних елементів [Стерьепулу 2008: 29].

Проте на практиці узагальнення сюрреалісти були прямолінійно механістичні. Вони, бачачи роз'єднаність людей в антигуманному світі, вирішили, що асоціальність – основна властивість людини загалом. Завданням мистецтва сюрреалісти вбачали відтворення інстинктів, несвідомого, снів і психічних хвороб. Митці зверталися до галюцинацій, безумства, вдавалися до автоматичного письма, що вважалося найвищим втіленням свободи творчості.

Історики літератури розповідають: коли Данте йшов вулицею середньовічної Флоренції, жінки схвильовано кивали на нього дітям: «Дивіться, як його спалило полум'я, – він побував там…». Вони мали на увазі пекло, так яскраво змальоване у «Божественній комедії». Йшлося про зображення глибин людської душі, яку осягає поет. Богдан Ігор Антонич прагнув здобути вершини чи зануритись у безодню світу почуттів і переживань, в атмосфері яких перебуває його ліричний герой у хвилини творчих натхнень й уболівань.

У вірші поета «Gloria in excelsis» («Найбільша слава») герой прагне «Обняти всіх людей / з великої, ясної радости, / до всіх гукати: гей, сміються безжурно, радо. / Немов мале дитя, / плескати у долоні голосно, здорово… / Сьогодні гояться всі рани, / сьогодні всміхнені всі люди. / Співайте в хор, вперед сопрано, / хай янгол диригентом буде. / Хай грає пісня серед герця, / бо це

найбільша з перемог. / У жолобі мойого серця / сьогодні народився Бог»[Антонич 2009: 87-88]. Автодієгетичний оповідач моделює емоційну зустріч з іншою людиною, героєм, людством. Герой відтворює пафос буття як діяння, глибоку повноту життя, оновлення, він створює новий світ і нову людину, в серці якої народився Бог. У цій рефлексії важливо все: кожне слово, образ серця, крізь оптику якого ліричний оповідач вибудовує гармонію в душі і серці, перебуває у духовному зв'язку з світобудовою, світовим духом, адже це його «Gloria in excelsis» (найбільша слава), він упевнений, що час змінюється і змінюється світ, які диктують митцеві свободу творчості.

У поезіях «Credo» («Віра, надія, любов, ч. 3»), «Віра, надія любов, ч.4» порушуються філософські питання буття. Ліричний герой звертається до християнських духовних цінностей, якими є віра, надія і любов. На засадах діалогічних стосунків автора з «іншим» відкривається індивідуальність і неповторність авторського погляду як основи цілісності художнього твору, але тільки за умови, що «інший» постає як індивідуальне самоцінне «я». Так окреслюються засади цілісності твору, в основі якого авторське індивідуальне бачення себе та «іншого», які виявляють себе завдяки діалогу «я» – «інший». Ліричний суб'єкт Антонича міркує над станом свого буття, своєї душі: «Коли довкола ніч є чорна, / життя важке, неначе жорна, / а серце з болю мліє, приходиш ти, надіє. / Приносиш ясний усміх долі, / хвороба гоїться поволі, / обнова в серці спіє. / О нам світи, / надіє // Коли розпечені в нас чола, душа отруєна та квола, / твій свіжий холод віє, / до нас лети, / надіє. / Іде на манівці дорога, / не бачиш сонця з-за порога, / приходиш ти, / Надіє, / дочка Бога»[Антонич 2009: 108-109]. Твір побудовано на засадах діалогізму (я – ти), вони виникають тому, що автор усвідомлює завдяки оповіді та звертань «іншого» появу рецепієнта і його монологів, голос іншого «я». Форма діалогічного висловлювання у віршах існує на перехресті буття «я – для себе» і «я – для – іншого».

У такий спосіб митець по-новому відкриває внутрішню безконечність ліричної особи, яка виступає неоднозначною. Поет застосовує монологічне самовираження, коректує діалогічні стосунки до себе самого. В антоничевій ліриці дає про себе знати давній жанр *соліловіума*, себто бесіди з самим собою. Михайло

Бахтін, дослідуючи цей жанр, вказував, що діалогічний підхід до себе самого руйнує «наївну цілісність уявлень про себе», що лежить в основі ліричного, епічного і трагічного образу людини[Бахтин 1972: 203]. Діалогічний підхід до себе самого руйнує зовнішні оболонки образу себе самого, існуючи для інших людей, визначаючи зовнішню оцінку особи в очах іншої самосвідомості. У вірші «Поворот» ліричний герой проникає у власні невичерпні глибини: «Вернувся я, де вільхи й риби, / де м'ята, іви, де квітчасті стіни; / і знов цілую чорні скиби, / припавши перед сонцем на коліна»… / І знов мене земля напоїть, / мов квіт росою, поцілунком тьмяним. / І чорні скиби й сині плавні, / на плоті хмари, наче птахи, висять. / Тут я у кучерявім травні / під вільхами і сонцем народився» [Антонич 2009: 221]. Поет відчуває реальні протиріччя буття, зокрема й ті, які раніше не усвідомлював й ігнорував. Ліричний герой переймається свою причетністю до кожної людини і людства.

Цей діалог з читачем передбачає усвідомлення автором власного творчого «я». Ліричний герой бачить себе таким, яким він постає в очах «іншого», що засвідчує вірш Надія, Віра і Любов – своєрідні *актанти* у вірші. Тому виникає проблема діалогічних відносин «я» – «інший», «я» – ти. Для її вирішення створюється авторський образ у *паратексті*, він є межею образу героя. Відтак образ особистості характеризується незалежним внутрішнім простором; його особливості маркують героя як образ «іншого, але бачать його в категоріях власного «я» як образ автора у паратексті». Тому збігаються мотиви, за допомогою яких створюється й образ автора, а також образ героя в тексті поезії. Звідси виникає проблема розрізнення авторського «я» і «я» персонажа.

У поезії («De morte», ч.3) (*лат*. «Смерть») (Requiem) обговорюється між героями питання про смисл життя, ставлення до смерті, людської смертності і безсмертя. У мистецтві слова боротьба проти зневаження духовних цінностей – одна із найскладніших тем у письменстві. Це питання порушує смисл життя, спонукаючи читачів шукати відповідь постійно. Її представляли великі митці минулого і сучасного. Так, люди з давніх часів прагнули подолати трагізм, сурову дошкульність і проникливість смерті. Проте це неможливо зробити, не думаючи, – виникає чергова ілюзія схованки, яка, як бачимо, часто хворобливо

і скривлено відбивається у художнлму світі поезії. Герой Антонича не думає про смерть, він немов безсмертний. Він вірить у безсмертя своє: «Я є спокійний, неначе тиша на воді, / я маю досить, досить сили, / щоб не боятись навіть і тоді, коли загляне в очі лилик» [Антонич 2009: 89].

Так може говорити людина, яка покладає великі надії на фізичну силу плоті і силу життя, на вітаїстичну концепцію світу. Герой перебуває у розквіті сил, гостро відчуває трагізм смерті, прагнучи перетворити дію в життя. Бездуховна плоть і безтілесна духовність крокують до однієї і тієї ж мети, але різними шляхами: гіпертрофуючою чуттєвістю і гіпертрофованим інтелектуалізмом та міфологією. Ліричний герой хитається між крайньою безнадією та ілюзією, сумнівами; він по-своєму сприймає діалектику життя і смерті, а відтак має своє бачення, що таке смерть. Він не уникає відповіді на головні питання онтології буття. У його візіях чорний лилик, тобто кажан, усоблює смерть: «Як затріпоче крилами над мною / і вжалить зір, налитий кров'ю вщерть, / буде говорити мовою німою / одне одніське слово: смерть. / Бо навіть чорний привид смерти / душі моєї не розстроїть струн. / О, Боже, дай, щоб навіть впертий / мене ніколи не зігнув бурун. / О Боже, дай, щоб я в змаганні / стояв, стояв мов скеля, проти орд, щоб смерть моя була – останній / гармонії акорд» [Антонич 2009: 90]. Таке філософське висвітлення героєм смерті підносить його на вершину гуманістичної концепції людини, а відтак свого мистецького покликання.

У поезії («De morte», ч.3) (*лат*. «Смерть») (Requiem) обговорюється між героями питання про смисл життя, ставлення до смерті, людської смертності і безсмертя. У мистецтві слова боротьба проти зневаження духовних цінностей – одна із найскладніших тем у письменстві. Це питання порушує життя, спонукаючи читачів шукати відповідь постійно. Її представляли великі митці минулого і сучасного. Так, люди з давніх часів прагнули подолати трагізм, сурову дошкульність і проникливість смерті. Проте це неможливо зробити, не думаючи, що виникає чергова ілюзія схованки, яка, як бачимо, часто хворобливо і скривлено відбивається у поезії. Герой Антонича не думає про смерть, він немов безсмертний. Він вірить у безсмертя своє: «Я є спокійний, неначе тиша на воді, / я маю досить, досить сили, / щоб

не боятись навіть і тоді, коли загляне в очі лилик» [Антонич 2009: 89]. Так може говорити людина, котра покладає великі надії на фізичну силу плоті і силу життя, на вітаїстичну концепцію світу. [Антонич 2009: 90]. Таке філософське висвітлення героєм смерті підносить його на вершину гуманістичної концепції людини, а відтак свого мистецького покликання.

Митець-наратор має бути на Евересті свого призначення на землі, підноситись на височину свого покликання, тобто стояти над ганебним і дрібним, являти собою взірець людини чистої і безкорисливої, що правдиво служить істині й красі. Ліричний герой вірша як чинник діалогічного висловлювання являє собою суб'єктну форму організації естетичної комунікації. У цьому річищі розгортав дискурс Антонич у вірші «Gloria in excelsis» (*латин*. «Найбільша слава»), в якому він зізнається у своєму космічному мисленні, прагнучи «обняти всіх людей / з великої, ясної радости, / до всіх гукати: гей, сміятися безжурно, радо. / Немов мале дитя, / плескати у долоні голосно, здорово… / Сьогодні гояться всі рани, / сьогодні всміхнені всі люди. / Ставайте в хор, вперед сопрано, / хай янгол диригентом буде. Поетичне натхнення настільки життєрадісне, що ліричний герой збагачується духовно. Він пережив муки творчості і боротьби за нові знання світу й людини, усвідомлює безкінечність цього почуття, проте не протиставляє його відчуттям життя. Його душа немов підносяться над всім і духом, адже поезія не мовчить. Вона наполегливо повертається до людини, пізнає її взаємозв'язки і знахідки зі світом, стає справжнім мистецтвом слова. У такій творчій атмосфері ліричний герой натхненно каже: «Хай грає пісня серед серця, / бо це найбільша з перемог. / У ж**ó**лобі мойого серця / сьогодні народився Бог» [Антонич 2009: 89-90].

Антонич широко застосовував культурно-історичний контекст. Голос ліричного героя виділяється у поезії «Apage satanas» (*латин*. – Відійди, сатано). Він захоплюється можливістю міркувати, переноситися в думках у просторі й часі, але щось мефістофільске турбує його: «Перебираю ночі й дні, мов чóтки, поодинці, / шепоче тихо щось до вух, мов шум листків камеї. / Це янгол, вигнаний на кришталевій катеринці, / солодку пісню грає під вікном душі моєї». / «Ходи, ходи!» – кричить зелена, п**ó**хапна папуга: / Ходи, ходи, / тут розкіш жде, шалена та гаряча». / Сова

гугнява відзивається глумливо з луга. / Холодні іскри. Очі вже нічого більш не бачать. / А шепіт лине далі, повен туги, болю, ляку: / Я є, як ти самітний, нещасливий». На думку екзистенціалістів, людина має можливість знайти себе у цьому світі: вона має свій вибір, щоб постати на прю з мефістофельськими силами. Тому ліричний герой вирушає у світ, щоб утвердити добро; герой уподібнюється мандрівникові: «Прийми, прийми в свій дім мандрівця і вічного бурлаку, прийми, прийми поета бунту, розкоші й розпуки. / Я нарисую таємниці знак на твоїх дверцях. / Хай буде дружній договір між мною і тобою» / Виходжу перед хату і поріг мойого серця / зливаю все цілющою, свяченою водою» [Антонич 2009: 111]. Свячена вода допомагає вигнати сили зла, подолати смерть. Раніше смисл буття для героя був охоплений мороком, тепер відкрилася йому чиста душа, світле божественне начало, яке оновлює душу ліричного героя.

Вірш «Litania» (*грец.*) – молитва, прохання, урочиста служба. У християнстві – це церковна служба, а також молитва, якою віруючі закликали Бога чи святого, аби він їх почув. Емоційність досягається за допомогою повторювальних проханьблагань. Літанії – своєрідна жанрова форма поезії, що будуються як звертання, прохання до Ісуса Христа, Діви Марії на святах і богослужіннях. Літанії читають або співають у храмах, групами та поза храмами, а також кожен віруючий читає індивідуально для себе. В літанії-молитві Богдана Ігоря Антонича ліричний герой апелює до Бога, просить наділити його вірою: «Боже, чи Ти знаєш, як нам віри треба / більше, як насущного, черствого хліба, / чи Ти знаєш нашу тугу ввиш до неба, як тяжить щоденщини колиба. / Як треба усміху Твойого, / як радости серцям, / як оборони від усього злого, як сонячної віри треба» / Як блакитної хвилі надії, / як великої правди – сонця уночі, / як золотої рівноваги дійсності й мрії, як гармонії душі. / Боже, нам Об'явлення треба знову, / на січуть осінні сумніві дощі. / Хай почуємо Полум'яну Мову / в горючім кущі». Для вираження експресії поет застосував анафоричне *чи*, яке увиразнює розгортання ліричного сюжету в молитві «Litania».

Отже, виникають *діалогічні* розмови. Ще Михайло Бахтін відзначив, що реальною формою існування людини є не абстракція «я», а двоєдність «я» та «інший». Подія є двоєдиною, «я-другий»

постає у формі «автора-героя». Михайло Бахтін вказував, що в ліриці, яка сягає хорового начала, спостерігається бачення внутрішнього емоційного начала, відчувається емоційний схвильований голос чужого, тобто іншого: я чую себе в «іншому, можливо, люблячої душі, я оспівую себе». Відомі три історичні форми наративу висловлювання: пісня, мова, оповідь. Найбільш архаїчною формою є спів. Генетично спів – одна із сакральних форм мовлення: вона будується на інверсії, переміні голосів. Вона становить собою невласне пряме мовлення: спочатку розігрувався голос не тільки співака, а й іншого, тобто спочатку, сягало голосу бога-духу, до якого звернена мова[Фрейденберг 1978: 175].

Антонич розмірковував над самовизначенням митця і мистецтва, відкидаючи традиційні народницькі й марксистські уявлення про покликання поета і призначення поезії. У статті «Національне мистецтво» (1933) він писав: «Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність… Відношення мистецтва до дійсності не можна спрощувати до звичайного відтворення, є воно далеко складніше. У кожному випадку мистецька дійсність є суцільна, в собі замкнена, окрема із своєрідними законами. Мистецькі закони не є тотожні з законами реальної дійсності» [Антонич 2009: 581]. Поет закликав митців зосередитись на проблемах власне мистецьких, не підпорядковуючи «*індивідуальність творця якійсь ідеї, доктрині, програмі, якійсь групі*». Митець має бути самим собою і не повинен розчинятись у позахудожніх сферах. На його погляд, «*де блукають і губляться діячі, політики, публіцисти, філософи тощо, там письменники стають безпорадні або спрощують себе до ролі групових гітаристів*» («Становище поета»). Тогочасні читачі не завжди розуміли такі погляди поета, бо виховувались на засадах соціологічної критики, на уявленнях про твір як дзеркальне відображення дійсності, як прямий аналог життя. Натомість у своїй дискурсивній практиці Антонич виходить із положення, що мистецький твір як естетична даність існує поряд із реальним світом. Він не є копією, хоча й живиться його джерелами. Поет стверджував, що у художніх текстах «*існує багато змістів*». Ці його ідеї перегукуються з деякими поглядами Івана Франка та Олександра Потебні.

У творчій індивідуальності Антонича вражають сполучення

ліризму з філософським осмисленням проблем буття, людини, новизна поглядів на український світ і його історію, що сягає пракоренів слов'янства. Уже перша збірка «Привітання життя» засвідчила, що молодий митець подолав консерватизм поетичної традиції, сміливо експериментуючи в системі віршування, строфіки й поетики:

П'яне піано на піяніні трав
вітер заграв.
Співають дні все менші, нерівні,
піють до півночі півні
і
ості, осокори,
рій ось
і ось
вже осінь
і
о
осінь
інь
нь

(«Осінь»)

На думку Дмитра Павличка, після появи збірки «Привітання життя» Антонич «пережив період філософських сумнівів і душевних переживань… Йому видалося, що він пішов задалеко у своїх поганських захопленнях красою і спокусливою потужністю життя, погрішив проти християнства, проти всього, що поєднувало його відмалку з релігійним оточенням. Він розумів або принаймні відчув, що його набожна лірика, римовані молитви, творені й записувані ним до майбутньої книжки «Велика гармонія» – це нові горизонти осмислення картини світу. «Куди йти далі, що зробити головним у другій книжці, з чого і як скомпонувати її, щоб не впасти ні в переспівування чужого, ні в самоповторення, щоб одірватися від власних улюблених образів і … перейти у новіший поетичний світ?» [Павличко 2007: 444].

Антонич пильно стежив за художніми шуканнями митців, що творили в радянській Україні, адже більшовицька влада

надсилала в бібліотеки Львова українські книги, журнали, газети до 1933 року. Діячі культури, прогресивна громадськість Львова засудили організований радянською владою голодомор в Україні, тому більшовика влада припинила надходження книг до бібліотек Західної України.

Богдану Ігорю Антоничу імпонував Михайль Семенко як невгамовний експериметатор з художнім словом; знав він і творчість неокласиків, зокрема Миколи Зерова. Їх зближує антична любов до краси, відчуття «полілогічності художнього світу… Цей полілог експлікується з різними культурами на їхніх мовах, з минулими часами й сучасністю, зі своїми критиками, опонентами і соратниками. Увесь цей різноманітний світ сплетений, вибудуваний і пройнятий логічними скріплюваннями лейтмотиву «олександризму» [Руссова 2005: 85], матрицею емоцій і зростаючих смислів. Олександризм обох поетів виявляє себе в образному світі: «Згасає день, і море вечоріє, / Пасатний вітер нам вітрило рве, / І чорний корабель спішить-пливе / До портових огнів Олександрії. // Он в сутіні велике місто мріє, / Двигтить і дихає, немов живе; / О серце світу, муз житло нове, / Наш Геліконе, наша Пієріє!» // Ми скрізь були; нас вабив спів сирен, / Сарматський степ, і мармури Атен, / І Сапфо чорна скеля на Левкаді; / Але ніщо не хвилювало так, / Як Фарос твій, твій білий Гептастадій / І тінню чорною піднесений маяк[Зеров 1990: 61].

Античний світ, неповторна його краса так само приваблювали Антонича, як і Миколу Зерова. Антонич написав п’ятнадцять сонетів, пройнятих філософізмом та ідеями вітаїзму й космізму: «Де батьківщина, де твоя скажи. / Якої син планети чи комети, /які твій лет міжсвітній має мети, / де перед мандрами давніш ти жив? / Міжзоряний волокито та бродяго / в краю безвість пущений в крутіж, / сліпучий, ярий спижу, що гориш / на вежі світу полум’яним стягом. / Незбагнений в рахунку астрономів, / уроджений в височині німій, / навіщо в низині шукаєш дому, / на власнім гробі кам’яна статує? / – «Поете, не журись. Упадок мій / жар мого серця від зими врятує» («Метеор») [Антонич 2009: 49]. Канон «*олександризму*» маркує цикл «Зриви й крила» (малий жанр твору – сонет), а також поезії «Про строфу», «Вірш про вірші», «Міт», що нагадують олександрійську поетику, через оптику якої ліричний герой майстерно моделює художню картину світу:

«Неначе в книгах праарійських, / підкова, чóвен і стріла. / В діброві сяє срібне військо, шумлять санскритськії слова. // Русяві і стрункочолі йдуть племéна, / і їхні друзі – кінь та корабель. / Горять на небі ясних зір знамéна, мов свастика окрилених шабель» [Антонич 2009: 219]. Автор прагнув багатогранно висвітлити осяєність усього світу, що утворює пару: світло і світ за всіма параметрами їх значення. Митець відбиває рух, зображуючи зовнішню динаміку подихом вітру, шелестінням листя, тінню хмари, що пливе у небі. Але цей вітер – це вітер століть; він у візях митця крилатий, вільний і неспинний.

Така своєрідна експресія, оголеного руху розгортається в атмосфері вільного домислу, що виявляє себе у злитті меж образів, у всеохопленні руху простової площини й часу, вітер століть «вчить свободи, туги вчить / за чимось неземним і нестримним. / І повторяє нам, прибитим, / у зривах страчених намарне, що ніяк життя спинити, і що життя – це не казарма» [Антонич 2009: 219]. Варто подивитися на світ тверезим оком, вільним від будь-якого упередженого погляду, спроможним побачити амбівалентність усього сущого. Тоді життя відкривається у своєму життєстверджуючому вимірі, доречно тільки розкрити його у своїй життєвій відносності, окропити його смертю, як по-новому відкривається безконечність ліричної особистості, котра перебуває у стані своєї невичерпності, неоднозначності.

Розширення інтертекстуального поля лірики Б.І.Антонича здійснювалося за допомогою латинських лексем та словосполучень: «ut in omnibus glorificetur deus», veni sancte spirstus, musica noctis (вечір). Ліричний герой поезії «Musica noctis (вечір)» апелює до ліричного «ти», споглядаючи вечірнє небо: «Запали на небі смолоскип блідого місяця, / зорями темнóту ночі просвіти, / хай серця, що хворі є із самоти, потішиться, / як побачить тисячні Твої світи» [Антонич 2009: 86]. Ці світи, на думку ліричного героя, мають «просвітити серця, слухаючи милозвучний, гармонійний кожен тон». До серця ліричного героя й «іншого», до яких обзивається далеч «ледь-ледь чутними арфами». Це прийшло «гарне, стигле літо по весінній поводі», а душа персонажів наповнюється спілою повнотою. Прекрасний світ літньої ночі наповнюється пахощами квітів. Ліричний герой закликає «слухати великий концерт, як увечорі / на фортепіано світу – кладе долоні

Бог» [Антонич 2009: 86]

Микола Неверлий (Неверлі) відносив збірку «Три перстені» Антонича до *імажинізму* на тій підставі, що імажиністи (від *франц.* image – образ) прагнули за допомогою образів-метафор змоделювати світ. З ним полемізував Микола Ільницький, зауважуючи, що «образність (і метафоричність) не є монополією імажинізму. Більше того, представники цієї літературної школи в Росії образ зводили до самоцілі, вірш вважали хвилею образів», де «може бути вийнятий один образ, а вставлено ще десять» (В.Шершеневич), де твір з однаковим успіхом можна читати згори донизу і знизу догори» [Ільницький 2014: 207]. Літературознавець вказує, що у збірці Антонича «попри всю гру уяви, хтивість фантазії, бачимо дивовижну злитість образу та ідеї». Водночас проф. Ільницький зауважує, що творчість Антонича, «його поезію не можна віднести ні до футуризму, ні до кубізму, ні до конструктивізму, чи якогось іншого напрямку. Беззастережно – до жодного, але риси певних напрямів тою чи іншою мірою виявляються у різних збірках… Яскрава образність «Трьох перстенів давала підстави Миколі Неврлому відносити цю збірку до явищ імажинізму в його антоничевому варіанті» [Ільницький 2008: 697].

Справді, Антонич споріднений імажиністам тільки у деяких аспектах, зокрема він застосував образ як універсальну категорію, спроможну через фікційні образи, тропи та стилістичні фігури змалювати неповторний художній світ; в автора «Трьох перстенів» наявний широкий простір у моделюванні образами самобутніх картин буття та їх композиційного вирішення. Ось чому Микола Неврлий книгу «Три перстені» назвав в історії української літератури найкращим документом українського імажинізму[неврлий 2009: 411].

Слово Антонича стає пружним, колоритним і звучним, як у Павла Тичини. Однак спостерігається спорідненість із тогочасними польськими (Юліан Тувім, Казимеж Вежинський та ін.) і французькими (Поль Елюар, Жак Превер, Луї Арагон) поетами, зокрема захоплення *сюрралізмом* з його настановами ускладненості, сполучення уяви й реальності, сильних і несподіваних зближень. У річищі поетики сюрреалізму написано поезії «Пісня змагунів», «Біг 100 метрів», «Дівчина з диском», «Скок жердиною», «Дівчина з

диском», «Ситівка», «Змагання атлетів», «Підсвідомість», «Гіпнотизер», «Лунатизм» та інші.

Поезію «Підсвідомість» написано в річищі поетики сюрреалізму, ліричний герой розширює художній світ тексту за рахунок світу марення та підсвідомого. Йому ввижається, як «Понад похмуре чорномуре бердо / підносив замок кам'яний свій жест. / В нім сивий мешкав цар, мов срібний жезл; / в льохах тримав рабів своїх він твердо». Порівняння замку з чорномурим бердом з ткацького верстата не окреслює замок, увага оповідача зосереджується на зникненні людей у підвалах замку, «Щораз то більш впадало в погріб жертв, / неначе хто коси тяжкі покосив». У контексті твору ввижається смерть з косою. Проте відбуваються швидкі переміни: лютий бунт народу «затряс тюрми кублом», твориться інший світ: «Побачив цар ці тереми нові / та став тоді своїх рабів рабом». Цей цар – це я, палац – душа моя, / бунт – сон, раби – мої померлі мрії» [Антонич 2009: 63].

Свій художній світ митець творить на опозиціях, на діалектичному взаємозв'язку протилежних явищ, процесів, часів і просторів – вічного й скороминучого, свідомого і підсвідомого, матеріального й духовного, що й визначатиме основні параметри його творчості. В побудові збірки митець використав принцип циклізації – «Зриви й крила», «Бронзові м'язи», «Вітражі й пейзажі», що стане основою компонування наступних збірок.

Антонич витворив оригінальну концепцію художнього світу, характерною ознакою якої є пошук утраченої гармонії, єдності людини й космосу, особи й природи. Він відкрив незвідані до нього українськими письменниками сфери поезії, нові образи та мотиви. Передусім, митець органічно поєднав казку, міф і реальність, теперішній і давноминулий часи, по-дитячому наївне обожнення природи з циклотворчими образами космосу. З цією метою він використовував українські містичні, фольклорні багатства, які синтезували нові образні сплави. Невичерпне Антоничеве тяжіння до всеобіймаючої та універсальної інтерпретації світу й буття вело його на шлях мандрівок у час і простір («Пісня про дочасне світло»).

Якщо Волт Вітмен все життя писав «Листя трави», то Богдан Ігор Антонич оспівував свою Лемківщину: вона постає у його художньому світі багатогранною і прекрасною країною: «*Моя*

країно верховинна, – ні, не забуть твоїх черемх, / коли над нами місяць лине – вівсяним калачем!» («*Черемхи*»). Образи незайманої, дикої краси гірської природи чергуються тут із дивовижним язичницьким світом мешканців цього краю, їхніми піснями, повір'ями, чарами, ворожіннями, обрядами освячення. На тлі цього поетичного світу в «*Елегії про співучі двері*» ще рязючишими постають картини знедоленої Лемківщини: «*Під синім небом розстелилась / земля вівса та ялівцю. / Скорбота мохом оповила / задуману країну цю. / Як символ злиднів виростає / голодне зілля – лобода. / Відвічне небо і безкрає, / відвічна лемківська нужда*». Поет проголошував: «*Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну приналежність не тільки в змісті, а й у формі. Роблю це з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов*».

Б.-І.Антонич розширював тематичний діапазон української лірики. Він звертається до *мариністичної поезії*, зокрема теми моря, «популярної тоді у творчості молодих як радянських, так і західноукраїнських поетів». На думку Миколи Ільницького, вона поширювалася «під впливом екзотичних мотивів західноєвропейської літератури, передусім творчості Р.-Д.Кіплінга та Д.Конрада»[Ільницький 2014: 25]. Неоромантичним образом моря захоплювалися Юрій Яновський, автор збірки «Прекрасна Ут» (Україна трудова – М.Т.), Олекса Влизько, Євген Плужник, Михайло Драй-Хмара (цикл «Море»), Валер'ян Поліщук «цикл «Чорне море» та інші. «Балада про тінь капітана» Антонича наповнена романтикою, екзотикою морських походів, колоритним описом морського порту. Автор застосовує рольову лірику, тобто оповідь веде ліричний персонаж, бувалий капітан, прагнучи до нових мандрів і морських пригод: «Послухай: в одному містечку на морському березі / уже похилився над пристанню літеплий березень. / Тут порт закосичений, неначе квітками, фрегетами. / Дах неба над ним є сивистими хмарами латаний. / Завішений в порті двигар – величезне коромисло / над містом, над садом розквітлим торговлею й промислом». Образ безстрашного капітана із люлькою змальовано на тлі бурхливого моря: в нього обсмалене вітром обличчя, «волосся вже сивіє, наче прикрашене в борошні», він не боїться буревів, долає всякі труднощі у морських походах. Образ капітана індивідуалізовано, відтворено масштабно. Образ романтичного мандрівника в «Пісні мандрівника» Антонича, яка є

переспівом однойменного вірша англійського поета Джона Мейсфілда, трансформований, адже, як і в українських романтиків, його героя проймає туга, «в край землі жене». Антоничів персонаж постає відважним і замріяним, у серці якого шумить вітер, «кров огонь бурлить»; його приваблюють океан, морська стихія, моряцькі пісні, «шум морських грив». Відтак поезія наповнена життєутверджуючим пафосом, морською романтикою, що імпонувало читачам. Доповнює картину сонет «Романтика». Образи Байрона, Вертера маркують романтику, близьку серцю ліричного героя. Так само море, хмари, чорна галич, дикі скелі, синя далечінь несуть велике смислове навантаження. З майстерною гнучкістю використовує поет звукопис (алітерацію): «Над мо**р**ем в хма**р**ах ма**р**ить чо**р**на галич»; образне багатство і народність лексики виявляється у палітрі майстерних відтінків, у разючій різноманітності синоніміки, яскравих епітетів: чорна галич, дикі скелі, синя далечінь. Поезія будується на звукових та опозиційних семантичних парах. У художній наратив вклинюється голос Вертера: «О ти, покрово хворих серць, о смерте! / Є два світи: один круг нас, а другий це ми; між нами вічна боротьба / лягає на життя клейном напруги. / Чи ж не сильніші в грудях буревії, / як порожнечі дійсності клятьба? – Не знали, що гарніший світ від мрії» [Антонич 2009: 58].

У кожної людини приходить пора, коли потрібно залишати домівку і вирушати у світ. Такий час настав і для ліричного героя поезії «*Дороги*», перед яким розгорнулась земля, наче книжка (дороги, дороги, дороги). / Зашуміла трава і принишкла, / простелилась вам юність під ноги». Метафори і розгорнуте порівняння моделюють незвичайне сприйняття світу ліричним героєм, в образі якого вгадуються риси автора. Отже, ліричний герой – автодієгетичний оповідач, який є протагоністом Антонича.

Вірш має *лінійно-поступальну композицію*: художній наратив ведеться як динамічна серія рефлексій та образів, у кожній строфі другий рядок – це вставлена композиційна одиниця, за допомогою якої акцентуються ключові фрази чи слова: (*над нами, за нами, під нами*), (*дороги, дороги, дороги*). Перед зором героя відкриваються тільки небо і тільки пшениця – символи національних кольорів України, просторова далечінь, яка іскриться, а також невідомість, яка вітає його вітрами. Бентежить кольорова

палітра, що символізує життєрадісне світосприймання героя. У його уяві постає неповторна картина світу, пройнята вітаїстичною ідеєю: «*Голубінь, золотавість і зелень / (яруги, галявини, кручі*)». «*Розспівалась таємно: дзінь-дзелень, / цвіркуни в конюшині пахучій*». Сповнений надії і нових вражень, пізнань, змагань, утверджень, ліричний герой, в якому вгадуються риси автора, зображується як модерна людина ХХ століття з вірою у світле прийдешнє. Він уподібнюється античному Антею, який духовну силу черпає з рідної землі, криниці та з космосу, звертаючись до дивного *мідянорогого місяця* (неологізм Антонича), аби він відкрив юнакові таємниці буття і смисл життя. Підсумовує рефлексії ліричного «Я» остання строфа, яка є своєрідною кульмінацією у висвітленні головної ідеї вірша: «*Бо в дорогах зваблива врода / (о, зелень! о, юність, о, мріє!)». / Наша молодість наче природа / колосистим ще літом доспіє*».

До кожної людини приходить пора, коли потрібно залишати рідну домівку і вирушати у світ. Такий час настав і для ліричного героя поезії «*Дороги*», перед яким «розгорнулась земля, наче книжка (дороги, дороги, дороги). Зашуміла трава і принишкла, / простелилась вам юність під ноги» [Антонич 2009: 84]. Метафори і розгорнуте порівняння моделюють незвичайне сприйняття світу героєм, перед невідомістю якого навіть принишкла трава. Вірш складається з п’яти строф, автор застосував *лінійно-поступальну* композицію: оповідь ведеться як динамічна серія рефлексій та образів, у кожній строфі другий рядок – це вставлена композиційно одиниця, за допомогою якої акцентуються ключові фрази чи слова: («*над нами, за нами, під нами*») («*дороги, дороги, дороги*») [Антонич 1967: 84]. Перед зором героя відкриваються «тільки небо і тільки пшениця» – символи національних кольорів України, просторова далечінь, яка іскриться, а також невідомість, яка вітає його вітрами. Бентежить кольорова палітра, що символізує життєрадісне світосприймання героя. У його візії постає неповторна картина світу, пройнята вітаїстичною ідеєю: «*Голубінь, золотавість і зелень / (яруги, галявини, кручі)». / Розспівались таємно: дзінь-дзелень, / цвіркуни в конюшині багатій»* [Антонич 1967: 84]. Сповнений надії і нових вражень, пізнань, змагань, утверджень, ліричний герой зображується як модерна людина ХХ століття з вірою у світле прийдешнє. Він уподібнюється античному

Антею, який духовну силу черпає з рідної землі, криниці та з космосу, звертаючись до дивного «*мідянорогого місяця»* [Антонич 1967: 84] (епітет і неологізм Антонича), аби він відкрив юнакові й молодому поколінню таємниці буття і смисл життя. Підсумовує рефлексії ліричного «Я» остання строфа, яка є своєрідною кульмінацією у висвітлені головної ідеї вірша: «*Бо в дорогах зваблива врода / (о, зелень! о, юність, о, мріє!). / Наша молодість, наче природа / колосистим ще літом доспіє*» [Антонич 1967: 84]. Увиразнюють естетичну картину світу художні тропи (виразні епітети, метафори, повтори, порівняння, риторичні оклики, алітерації та асонанси), а також трьохстопний анапест з перехресним римуванням.

У творчій індивідуальності Антонича вражають сполучення ліризму з філософським осмисленням проблем буття людини, новизна поглядів на український світ та його історію, що сягає пракоренів слов'янства. Уже перша збірка *«Привітання життя»* засвідчила, що молодий митець подолав консерватизм поетичної традиції, сміливо експериментуючи в системі віршування, строфіки й поетики: «Є світ над нами високо такий: / без бур, без туч, без хуґ, без роз, без граду, / що в літній день житам приносить зраду, / що в літній день житам приносить зраду, що в очі б'є квіток, неначе кий / І не пече полуди жар палкий, / лиш тиша має там безмежну владу, й не дасть хижому торнаду, / й мовчанням шепотить німі казки. Однак не можна жити там нікому, бо лютий холод палить гірш від грому / і найсильніші крила вмить поломить» [Антонич 2009: 47 – 48].

Його слово пружне, колоритне й звучне, як у Павла Тичини. Однак спостерігається спорідненість із тогочасними польськими (Юліан Тувім) та французькими (Поль Елюар, Жак Превер, Луї Арагон) поетами, зокрема захоплення сюрреалізмом з його настановами ускладненості, сполучення уяви й реальності, сильних і несподіваних зближень. Свій художній світ митець творить на опозиціях, на діалектичному взаємозв'язку протилежних явищ, процесів, часів і просторів: вічного і скороминучого, свідомого й підсвідомого, матеріального і духовного, що визначатиме основні параметри його творчості. В побудові збірки митець використав принцип циклізації – «Зриви й крила», «Бронзові м'язи», «Вітражі й пейзажі», що стане основою компонування наступних збірок.

Антонич витворив оригінальну естетичну концепцію світу, характерною ознакою якої є пошук втраченої гармонії, єдності людини й космосу, особи й природи. Він відкрив незвідані до нього українськими письменниками сфери поезії, нові образи й мотиви. Передусім митець органічно поєднав казку, міф і реальність, теперішній і давноминулий часи, по-дитячому наївне обожнення природи з циклотвірним образом космосу. З цією метою митнць використав українські міфічні, фольклорні багатства, які синтезував у нові образні сплави. Невичерпне Антоничеве тяжіння до всеобіймаючої й універсальної інтерпретації світу й буття вело його на шлях мандрівок у час і простір («*Пісня про дочасне світло*»).

З великою любов'ю і поетичним натхненням Антонич оспівав свою рідну Лемківщину. «Моя країно верховинна, – / ні, не забуть твоїх черемх, / коли над ними місяць лине – вівсяним калачем!» (*«Черемхи»*) [Антонич 1967: 127]. Образи незайманої, дикої краси гірської природи чергуються тут із дивовижним язичницьким світом мешканців цього краю, їхніми піснями, повір'ями, чарами, ворожіннями, обрядами освячення. На тлі цього поетичного світу в «*Елегії про співучі двері*» ще разючішими постають картини знедоленої Лемківщини: «*Під сивим небом розстелилась / земля вівса та ялівцю. / Скорбота мохом оповила / задуману країну цю. / Як символ злиднів виростає / голодне зілля – лобода. / Відвічне небо і безкрає, / відвічна лемківська нужда*» [Антонич 1967: 70]. Поет наголошував: «Я сам у своїх поезіях підкреслюю свою національну приналежність не тільки в змісті, а й у формі. Роблю це з внутрішньої потреби вірності світові, що з нього вийшов».

Особливо це помітно в його пейзажній ліриці, яка виходить за вузькі тематичні межі й набуває філософського звучання. Антонич уміло поєднав місцевий, лемківський колорит із загальнонаціональними образами й символами. Таким є образ тополі у вірші «*Село*», як і образ явора та інші атрибути хронотопу: «Корови моляться до сонця, / що полум'яним сходить маком. / Струнка тополя тонша й тонша, / мов дерево ставало б птахом. / З гір яворове листя лине, / купіль, і півень, і колиска. / Вливається день до долини, / мов свіже молоко до миски» [Антонич 1967: 85]. Природа Лемківщини виступає в поезіях Антонича природним

складником національного життя, яку ліричний герой немовби бачить із середини.

У справжньому шедеврі лірики – поезії «*Різдво*» – Антонич християнську містерію проектує на Лемківщину, з її язичницькими повір'ями й поклоніннями. В українському середовищі розігрується біблійне дійство, бо лемки уподібнюються до волхвів: «*Прийшли лемки у крисанях / і принесли місяць круглий*» [Антонич 1967: 86], тобто подарували хліб. Справді, на Різдво українці з хлібом і свяченою водою обходять обійстя й освячують його. Поганський місячний знак – «*золотий горіх*» – опиняється у долоні Марії, яка тільки здогадується, які випробування доведеться витримати її Синові.

Національним колоритом зігріта поезія «*Коляда*», в якій знову постає чарівна Лемківщина: «Тешуть теслі з срібла сани, / стелиться сніжиста путь. / На тих санях в синь незнану / Дитя Боже повезуть» [Антонич 1967: 86]. Справжнім гуманізмом пройнятий цей твір: Ясна Пані, тобто Божа Мати, вже знає трагічне майбутнє свого Сина, але не може змінити його долю, покладаючись на Всевишнього: «*Ходить сонце у крисані, / спить слов'янськеє дитя. / Їдуть сани, плаче Пані, / снігом стелиться життя*» [Антонич 1967: 86].

Уже в першій збірці, сповненій життєлюбства, повнокровним героєм зажила природа то ласкава, то сувора, то барвиста – довкілля, добре знане поетові з дитинства. У його поезіях поле пахне «мужицьким потом», «осінь переїхала по полі возом золотим». Пейзажний живопис поєднується із суто ліричним переживанням природи. У дискурсі наступних збірок зближення об'єктивного й суб'єктивного начал зростає і зливається, бо в «*Зеленій Євангелії*» ліричне «Я» входить у речі та явища, переважно завдяки прийому метаморфози уподібнюється з кущем, травою, хрущем тощо. Тому пейзаж вибудовується не стільки як конкретний опис, скільки як неповторне бачення, оцінка того, що характеризує світ ліричного героя і що не можна охопити миттєвим сприйняттям, сповненого захоплень і вражень: «*Весна,* неначе карусель, / на каруселі білі коні. / Гірське село в садах морель, і місяць, мов тюльпан, червоний» [Антонич 1967: 166]. Поет змоделював свою світобудову, свій Космос, свій міф, тяжіючи до філософської інтерпретації світу та буття. У поетичній мініатюрі

«Зелена Євангелія» він змальовує таку неповторну поетичну картину: «*Стіл ясеновий, на столі / слов'янський дзбан, у дзбані сонце / Ти поклоняйся лиш землі, / землі стобарвній, наче сон цей!*» [Антонич 1967: 84].

Міфопоетичне відчуття світу, що так бентежить дослідників творчості Антонича, сягає рідних первнів, української міфології, в якій перетворення людини на рослину – річ звичайна:

Лисиці, леви, ластівки і люди,
зеленої зорі черва і листя
матерії законам піддані незмінним,
як небо понад нами синє і сріблисте!
Я розумію вас, звірята і рослини,
я чую, як шумлять комети і зростають трави.
Антонич теж звіря сумне і кучеряве

(«*До істот з зеленої зорі*») [Антонич 1967: 138].

У цій поезії за допомогою епітета *зеленої* Антоничеві «*черва і листя*» набувають пантеїстичних рис, що веде до синкретичного сприйняття. Олександр Потебня називав синкретичними епітетами ті, які відповідають злиттю почуттєвих сприймань, що їх первісна людина виражала нерідко одними і тими ж поняттями. У старофранцузькому епосі зустрічаємо «*зелені щити*», а в українських піснях – «*зелені шляхи широкії*». Мірилом таких художніх означень ставали побутові чи етнографічні перекази, які дійшли до нашого часу, своєрідно втілившись у поезіях Антонича: «Зелений бог буяння й зросту / зітре на попіл мої кості, / щоб виростало, щоб кипіло / п'янких рослин зелене тіло» («Зелена віра») [Антонич 1967: 228].

Поезії «*Автобіографія*» та «*Автопортрет*» за жанром – медитації. Митець міркує над своїм походженням, пракоренями. Захоплюючись звичаями й обрядами лемків, поет помічав у їхньому світосприйманні синтез двох світів – поганства і християнства. В автобіографічній «Елегії про співучі двері» лемкам-юнакам ворожить «*давня Лада*», вони ж «*моління шлють Христу і Духу*». Цей дуалістичний, неповторно-яскравий світ увібрав у себе й поет. Його «християнство» охоплює і поганство, і притаманне йому тілесне, радісне сприйняття світу, конкретно-чуттєве ставлення до природи. Таке життєствердне світосприймання відобразила Антоничева лірика.

В автопортреті центральним образом є *сонце*, якому поклонялися наші древні предки як Дажбогу. Прекрасний образ сонця, вперше побачений над рідним селом, пробудив у душі Антонича митця: «*Тепер – де б я не був і коли-небудь, / я все – п'яний дітвак із сонцем у кишені*». Поет від рідної землі взяв наснагу і спрагу творчості, прокладаючи своєю поезією «місток» між часами й поколіннями: «*Мої пісні – над рікою часу калиновий міст, / я – закоханий в життя поганин*» («Автобіографія») [Антонич 1967: 66]. Така самохарактеристика мала для нього принципове значення. Вдивляючись у свою душу, ліричний герой «Автопортрета» намагається збагнути сенс свого захоплення красою і «сонцепоклонництвом»: «Я, сонцеві життя продавши / за сто червінців божевілля, захоплений поганин завжди, поет весняного похмілля» [Антонич 1967: 67].

Язичництво поета не тільки зумовлене суб'єктивними уподобаннями митця, а й прагненням висвітлити свій ідеал, свій духовний вимір, намалювати ситуацію, схожу на первісну, справжню, освітивши її своїми думками й почуттями. Таким було його естетичне бачення й розуміння світу та людини. В основі Антоничевого світовідчуття лежить та картина світобудови, в якій є місце й еллінському відчуттю буття як гармонії, і первісне, язичницьке бачення світу, і духовно-активне його освоєння, космічне світосприймання, невіддільне від розумного проникнення в його таємниці. Водночас цей світ добудовує й «космізм» Павла Тичини, космічне світосприймання, притаманне вже нашим сучасникам.

Свої образи Антонич будує на *полісемантичних принципах*, коли зовнішня ознака переходить у внутрішню, що сягає психологічного паралелізму народної поезії:

Росте Антонич, і росте трава,
і зеленіють кучеряві вільхи.
Ой, нахилися, нахилися тільки,
почуєш найтайніші з всіх слова.
З усіх найдивніш мова гайова:
в рушницю ночі вклав хтось зорі-кулі,
на вільхах місяць розклюють зозулі,
росте Антонич, і росте трава» («Весна»)

[Антонич 1967: 155].

Природа одухотворюється й поглинається по-молодечому зачарованою і життєрадісною душею ліричного героя, що розкривається через весну, «*квітневий дощ*», персоніфіковані «*зорі-кулі*». Автор звертається до весни, ніби до ровесниці. Герой відчуває душевне сум'яття від розбитого блакитного неба, яке порівнює зі скляним дзбаном. Взагалі, душа поета відкрита всьому прекрасному, що є у природі. Місяць у нього уподібнюється чабанові («Над лугом хмари кучеряві, як вівці, що пасе їх місяць»), а «воли рогами сонце колють», коли воно заходить («*Захід*») [Антонич 1967: 155]. Але так чи інакше Антоничеве розуміння природи сягає давнини, першооснов світу, міфу, перед якими він схиляє голову.

Поетичне мислення Антонича – міфологічне, занурене в універсальні істини. У прадавні часи, вважав поет, людство було зрілим у розумінні краси, різноманітності життя. Занурення модерного митця в міф, у його мотиви зумовлене тугою за красою та гармонією. Тому в його поезії постійними є уподібнення, перетворення ліричного «Я», метаморфози, пошук первісних джерел і символів. Це засвідчує поезія «*Пісня про незнищенність матерії*», в якій поет заглиблюється в основи буття, у першоджерела світу. Ліричний герой переноситься у давноминулий час, який ніби триває тепер: юнак забрів у хащі, він «закутаний у вітер, накритий небом», зливається з природною стихією і перевтілюється в «мудрого лиса» (це один з улюблених образів Антонича).

Митець іде слідами міфів, у яких чимало уваги надається оновленню життя, буянню природи. Тоді людина відчувала себе нерозривною її частиною, поєдналася з Космосом. Перша строфа й будується як багатопланова метафора. Використовуючи прийом градації, ліричний герой Антонича відтворює дивний світ міфу, його символи й метаморфози: «*обмотаний піснями*» «*квіт папороті*», «*лежу... і стигну, і холону, й твердну в білий камінь*». Це – символи першосвіту, коли цвіла папороть, квітка якої, за українською міфологією, дарує людині гармонію й щастя. Антонич відроджує засади національного світобачення, наші символи, коди й архетипи (первісні образи, ідеї), які відбивають уявлення про геологічну історію творення Землі, її надр та незнищенність матерії. Грандіозні картини творення, природні метаморфози смерті й

народження комет, дерев, перетворення рослин на вугілля («*і тіло стане вуглем*»), плин часу («*прокотяться, як лава, тисячні століття*») збурюють уяву ліричного героя, викликають роздуми про вічність матеріального і духовного світу. Духовне й матеріальне становлять взаємозалежні величини. Порушення їхньої гармонії згубно впливає на цілісність всесвіту й людської душі.

Свідомість автора поезії *«Вишні*» сягає глибин часових шарів, доходить до коренів вірувань і появи міфів, знаходячи своє словесне вираження первнів, архетипних образів. Естетично митець орієнтується на психологічне перевтілення, уособлення, уподібнення ліричного героя явищам природи. Тоді світ людини і світ природи зливаються, міф пояснює сьогодення. Невипадково ліричний герой проголосив, що для нього давнє, первісне існує тепер, визначає його світосприймання, адже «*горять, як ватра, забобони віків минулих*». Він бачить, як язичницька богиня Лада варить у глиняному дзбані черлене зілля поезії, коли поет писав вірш про сонце як «прабога всіх релігій». Головна ідея твору – ідея безсмертя людської душі, що може мандрувати в часі та просторі. Така семантика образу близька ідеям давньоіндійської філософії, за якою, після смерті людина може перевтілюватись у душу народженої дитини, в явища природи, поселитися в інші життя: «*Антонич був хрущем і жив колись на вишнях*».

Поезія «*Вишні*» Антонича дивувала сучасників незвичним поглядом на світ. У вірші митець творить естетичну реальність за своїми законами світобачення, уподібнивши себе хрущеві. За допомогою прийому метаморфози поет підкреслив спадкоємність традицій Тараса Шевченка, який слово поставив на сторожі народу. Скромний Антонич високо цінує цей монолітний художній світ, відчуваючи себе малим поряд із генієм, «хрущем», якого оспівав Кобзар у знаменитих рядках: «*Садок вишневий коло хати, / Хрущі над вишнями гудуть*». Україну автор «Вишень» називає «пишною й біблійною», тобто країною з давньою історією й культурою, «*квітчастою батьківщиною вишні і соловейка*». В тогочасній ліриці, зокрема авангардистській, традиційні символи національного буття вважалися архаїчними, такими, що не відповідають вимогам індустріалізованої епохи. Натомість Антонич вважав, що ці архетипні образи не втрачають своєї свіжості й надихають на поетичну творчість, допомагають пізнати

буття і людину, вагомість поетичного слова: «Де вечори з Євангелії, де світанки, / де небо сонцем привалило білі села, / цвітуть натхненні вишні кучеряво й п'яно, / як за Шевченка, знову поять пісню хмелем». Міф, архетипні образи потрібні Антоничу для того, щоб глибше пізнати буття і людину, вагомість поетичного слова («*Хліб насущний*»).

У вірші «*Змія*» ліричний герой, перетворений на рослину, переноситься у міфічний час: «Мов папороть, перед очима / стає прапервісність твоя. / Ти ще рослина, ти ще камінь, / тебе обкручує змія». Таке уподібнення виконує в ліриці Антонича дуже важливу роль, бо з дистанції віддалених часів допомагає споглядати «будівельні» принципи Космосу, виступає основним способом його сприймання у всій безпосередності й чистоті. Міфічне, фольклорне відтінює світ сьогодення, підкреслює особливе, безпосередньо-чуттєве бачення природи, Космосу, притаманне людям античності. Антоничу була близькою думка Вергілія, висловлена у поемі «Георгіки» про те, що людина поряд з Богом створює Космос як упорядковане, гармонійне ціле. В «*Зеленій Євангелії*» він запевняв: «Знаю тепер, що в кожного серця є окремий всесвіт» [Антонич 1967: 87].

Щедрою образністю позначено вірш «*Три перстені*», де відображено пошуки героєм краси й гармонії, що виникають у процесі творення. Загадковий світ символізують «крилата скрипка на стіні, червоний дзбан, квітчаста скриня». Саме у скрині опинилися «*три зорі, трьох перстенів ясне каміння*». Образи таємничих перстенів багатозначні. Перстень – це символ вічності часу, образ замкнутого кола краси й гармонії, безперервності руху, що здійснюється у Всесвіті. Разом з тим він символізує творчу сферу буття й знаходження свого «я». Ліричний герой живе у трьох світах – молодості, пісні й ночі, які складають сенс його життя, перебуваючи водночас в опозиції. Поезії «Ротації» з однойменної збірки були навіяні сюрреалістичним малярством українських художників Павла Ковжуна, Володимира Гаврилюка і західноєвропейською поезією тієї доби. Зауважимо, що сюрреалізм, тобто надреалізм – це авангардистська течія в мистецтві XX століття, яка позначена яскравою образністю, зливою метафор і перевтілень ліричного героя.

Твір Антонича відбиває пошуки героєм краси й гармонії,

що виникають у процесі творення. Поет малює загадковий світ, який символізують «крилата скрипка на стіні, червоний дзбан, квітчаста скриня». Саме у скрині опиняються «*три зорі, трьох перстенів ясне каміння*». Образи таємничих перстенів багатозначні. Їхнє лексичне наповнення уточнюється у поезіях «Елегія про перстень пісні», «Елегія про перстень молодості», «Елегія про перстень ночі». Перстень – це символ вічності часу, образ замкненого кола краси й гармонії, безперервності руху, що здійснюється у всесвіті. Разом з тим він символізує творчу сферу буття й знаходження свого «я». Ліричний герой живе в цих трьох світах – молодості, пісні й ночі, які творять сенс його життя, перебуваючи водночас в опозиції. «Перстень пісні» й «перстень ночі» символізують творення натхненного й п'янкого мистецтва, яке приходить до екзальтованого митця: «В червонім дзбані м'ятний трунок, / зелені краплі яворові. / Дзвони, окриленая струно, / весні шаленій і любові!» В «Елегії про перстень пісні» змальовується майже біблійний образ юнака-поета, котрий зриває слова з дерев («Виходжу в сад, слова зриваю, / дерев натхненних щедру дань»). Їм протиставляється бурхлива молодість, що не бажає осідлості, спокою, зосередженості. Невипадково в «Елегії про перстень молодості» поет заявляє, що не хоче жити в холодному сяйві мистецтва. Однак і жити по-старому митець не може, бо скуштував гіркий плід творчості й краси та знаходить щастя у натхненній праці: «Підноситься угору дах, / кружляє дзбан, співає скриня. / І сонце, мов горючий птах, / і ранок, спертий на вориння». Так метафоричне письмо Антонича вибудовує особливий світ, в якому перебуває духовно багата особистість.

Поезії «*Ротації*» з однойменної збірки Антонича були навіяні сюрреалістичним малярством українських художників Павла Ковжуна, Володимира Гаврилюка і західноєвропейською поезією тієї доби.

Художній дискурс Б.-І. Антонича розгортався в річищі поетики сюрреалізму, тобто надреалізму, авангардистської течії в мистецтві ХХ століття, яка живилася філософськими ідеями інтуїтивізму Анрі Бергсона (про свідоме й несвідоме) і теорією психоаналізу Зигмунда Фройда[Стерьепулу 2008: 107-121]. Виникла у Франції, маніфест сюрреалістів (1924) написав поет і лікар-психіатр Андре Бретон. Назва виникла у передмові Гійома

Апполінера до п'єси «Груди Тіресія» (1917), яку він назвав «*сюрреалістичною*». Митці цієї течії розширювали тематику мистецтва за рахунок світу інстинктів, снів та марення, прагнучи проникнути у приховані сфери психіки й відтворити їх. Сюрреалісти вважали, що за допомогою вільної гри уяви, польоту думки, химерних зиґзагів асоціацій, несподіваних образів можна проникнути в сутність життя, створити справжні перлини мистецтва. Такі ідеї поширювались у світовому мистецтві, не обминувши й українського, зокрема поетів Нью-Йоркської групи. Але їх попередником був Богдан-Ігор Антонич, якого вони популяризували, зокрема перекладали англійською мовою.

У «*Ротаціях*» поєднуються образи й картини, звукова милозвучність і дисонанси урбанізованого світу. Поетичні візії виникають у результаті гри химерної уяви ліричного героя, інтуїтивних і реальних вражень від дійсності, що немовби в підсвідомості, у снах, мареннях постають перед ним. Сюрреалістична примхливість стереоскопічного образотворення зміщує і поєднує рухливі «алеї звуків, саджених у гами», «греблі жовтих мурів, денних вулиць гамір від берега по берег, тінь вінків дубових», похід «людей жовтих міст», відлуння звуків («акорд на акорд»), що падають «поверх на поверх». Тут, як уві сні, все дивовижно переплелося, творячи багатопланову картину, в якій є свої коди й символи, свої асоціації й відчуття, камерність і широта урбанізованого простору: «Церкви, цукерні, біржі – духові і тілу. / Для зір і для монет. Ждучи рідких окрушин / крихкого щастя, прочуваєм інші цілі. // Мов зонд у рану, розпач грузне в наші душі. / Але за мурами джаз і танці лампіонів, / балет балончиків, хор барв, мов хор гобоїв, / і жовті груди велетенських стадіонів / зітхають глухо під бурхливою юрбою» [Антонич 1967: 164].

Духовне та утилітарне, краса й потворне співіснують, живуть поруч у цьому алогічному світі, де гинуть «мистці рослин – тюльпани» й «вирують бормашини», «вирують дні й міста», нещирий, награний відчай і непідробний біль людини за потворний наступ урбанізації. Нудне нагромадження предметів, відчуження людей, душевний холод, немов «сни дантисток над вирвами нудних мелодій бормашини», все-таки не переможуть теплих почуттів, людської надії і віри в життя, яке не є ілюзорним, бо в ньому є інші цінності: «Теплий білий листик, зоря в конверті,

кілька слів і квіт шипшини» [Антонич 1967: 164].

Урбаністична лірика збірки «Ротації» розширила тематичні обрії української поезії. Антонич створив приголомшливі образи міста і його мешканців, яких немов розчавлюють камінні будівлі («Міста й музи», «Балада про блакитну смерть», «Мертві авта»).

Урбаністична лірика Богдана Ігоря Антонича перегукується зі зібркою «Міст-спрут» Еміля Верхарна, який осмислював суперечності індустріалізованого міста. Антонич у поезії «Мертві авта», написаній верлібром, змалював вражаючу картину зруйнованих автомобілів на «цвинтарі машин». Як і Верхарн, Антонич показує дегуманізуючий вплив на людину технічного процесу. Водночас митці бачать в образі міста спресованість людської енергії, дивовижний витвір людського розуму й рук.

Предметно-міфічний світ Антонича творять невмирущі образи, які бентежать уяву і збуджують думку. Його глибинне проникнення в семантичне багатство слова відбиває площини свідомого і підсвідомого людини. Митець відштовхувався від модерної поезії доби, спирався на досвід Павла Тичини, Максима Рильського, Миколи Бажана, Євгена Плужника, Михайля Семенка, але по-мистецьки талановито творив власний художній світ, у якому гармонії відводиться важливе місце. Багатство образів, звуків, фарб, краса природи й світу символізують красу, духовне багатство ліричного героя. За Антоничем, над Україною пройшли нещодавні грізні катаклізми, викликані Першою світовою війною, революцією і братовбивчими змаганнями, внаслідок чого гармонія відступила від людини. І поет став на захист гармонії. Митець великого гармонійного таланту, він тяжів до досконалості й перемоги добра над злом, до краси й гуманістичного ідеалу. В естетиці Антонича гармонія пов’язана з філософією життєствердження: «Щоб жити краще, ширше, вище! / О, більше світла! Більше сонця! / бо суть тобі дана й відкрита: / цвісти й горіти, в пустку світу / з красою йти, щоб краще жити» («Дві глави з літургії кохання») [Антонич 1967: 159]. Композитор Леся Дичко на слова Антонича написала симфонію «Привітання життя». Лариса Кузьменко – музику до поезій «Молитва», «Різдво», «Коляда»; Юрій Ланюк – «Скарга терену».

Література: 1.Anne-Yvonne et Joël Dubosclard. Du surréalssme a la résistance. – Paris, 1987 – 79 p.
2. Антонич 1967: Антонич Б.І. Зібрані твори. - Нью-Йорк, 1967.

3.Антонич Богдан Ігор. Повне зібрання творів / Передмова М. Ільницького. – Львів: Літопис, 2009. – С. 87.
4.Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972 – С. – С. 203.
5.Зеров М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – С. 61.
6.Ільницький М. Знаки доби і грані таланту. – К.: ТОВ «Видавництво «КЛІО», 2014. – С. 207.
7.Ільницький М. На перехрестях віку: У трьох книгах: Кн. 1. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 697.
8.Неврлий М. Минуле й сучасне. Збірник слов'янських праць. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 411.
9.Павличко Д. Літературознавство. Критика. Українська література. – Т. 1. – К.: Основи, 2007. – С. 444.
10.Руссова С. Автор и лирический текст. – М.: Знак, 2005. – С. 85.
11.Фрейденберг О.М. Образ и понятие // Фрейнберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978. – С.175.
12.Шеллинг Ф. В. И. Сочинения: В 2 т. – Т. 1. – Мысль, 1987. – С. 486.
13.Элени Ап. Стерьепулу. Введение в сюррализм. / Перевод Левона Акопяна. – Львов: БаК, 2008. – С. 29.

Ткачук Н.П. Дискурсивная практика Богдана-Игоря Антоныча.

В статье рассматривается дискурсивная практика талантливого поэта Б.И. Антоныча, своеобразие его поэтики, построенной на имманентных эстетических основах, органическому единству фольклорных, экспрессионистских и сюрреалистических образов. Расскрыты тематика, композиционное своеобразие поэзий, определяется жанровый репертуар.

***Ключевые слова**: лирика, самобытность художника, дискурс, поэтика, модернизм, сюрреализм, тематика, жанр.*

Олександр Ткачук, к.філол. наук (Тернопіль)

Метатекст поеми-послання Т.Шевченка «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє»

У статті досліджується метатекст поеми Т.Шевченка «І мертвим, і живим, і ненародженим…» який охоплює біблійний текст, українську історіографію та власну творчість поета раннього періоду.

Окреслюється становлення національної ідентичності у романтичному дискурсі послання .

Ключові слова: адресат, дискурс, ідентичність, історіософія, метатекст, послання.

The metatext of Shevchenko's poetry "To the dead and alive, and unborn ...", which covers the biblical text, Ukrainian historiography and its own poetry of the early period is discussed in the article. There is defined the formation of national identity in the romantic discourse of the message.

Keywords: addressee, discourse, identity, historiosophy, metatext and message.

Послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє» було написане у грудні 1845 року. Це був програмний твір, в якому поет апелював до українців, які жили в минулому, живуть у теперішньому і житимуть у майбутньому. Як випливає з назви, його адресат – вся Україна і водночас національний загал у цілому світі, насамперед у просторі Російської імперії. Очевидно, що плані масштабності адресата ґенеза твору йде від біблійних апостольських послань, в яких яскраво виявлялася позиція наратора, через емоційні риторичні оклики та звертання. Так само у Шевченка образ автора уподібнюється до пророка, що творить есхатологічні пророцтва, повчає у стилі апостольського листа-послання, говорячи про найболючіше: *хто ми такі, хто наші батьки, чиї ми діти, в ім'я чого живемо, про що мріємо і що утверджуємо.* У посланні відтворено буття України в загальнонаціональних масштабах і проблемах в її історичній парадигмі та окреслено заклик до морального вдосконалення; представлено широкий український типаж, ключові відтінки ідей, позицій, вчинків, помилок і зрад у минулому і сучасному світі. Гостро порушується «проблема національної гідності, тобто те, що, вживаючи сучасну термінологію, ми могли б назвати викриттям комплексу неповноцінності – характерної риси тодішньої української еліти»[Ласло-Куцюк 2002: 234].

Українська сатирична традиція озброїла поета вмінням побудувати викривальне полемічне послання. За масштабом порушених питань та морально-етичним пафосом твір перегукується з посланнями Івана Вишенського. Зокрема, «Писание до вс□х обще, в Лядской земли живущих» відзначається

таким же узагальненим адресатом у назві та в самому тексті. Проте у Шевченко, незважаючи на заявлену в назві апеляцію до широких кіл, у творі поет не дотримувався такого наміру, а увиразнюється визначений співрозмовник.

Цим посланням поет не просто промовляв до сучасників і благав їх бути людяними, бо інакше доведеться зазнати жахливих наслідків своєї зіпсутості. Основний апелятив Шевченко спрямовує проти українського землевласницького дворянства, яке піддає нищівній сатирі за антигуманне ставлення до кріпаків. Причиною такої уваги автора було те, що за походженням це була колишня козацька старшина, саме в її середовищі культивувався ідеалізований образ гетьманщини, козацьких подвигів їх героїчних предків. Саме вони цікавились українською історією, мовою, фольклором, читали українську літературу. За час двох своїх подорожей в Україну Шевченко зустрічав багатьох таких лібералів, які виявляли інтерес до питань національного буття, але їх не турбувала доля власних кріпаків, а їхнє честолюбство зводилося до того, аби якнайкраще вислужитися перед Москвою.

У поемі Шевченко осуджує соціальну несправедливість і картає духовне лицемірство поміщиків. На думку Ю.Луцького, головна їхня помилка в тому, що вони зреклися України і прийняли чужоземну (російську) культуру» [Луцький 1998: 186]. Справді, малоросійські дворяни не дбали про своїх підлеглих, деякі з них жорстоко поводилися з ними, обмінювали людей на собак, немилосердно карали за незначну провину. Поет переймався тим, що між українським простолюдом і панством та інтелігенцією не було взаєморозуміння, панувала відчуженість, ворожість. А це неминуче призведе суспільство до катастрофічних наслідків. Тому наратор апелює до панівної верхівки українського соціуму та інтелігенції, закликаючи «об’єднатись і обійняти один одного в братній любові й обопільній повазі». На погляд дослідника, у візіях Шевченка, якщо цього не станеться, такий стан «призведе до революційного струсу, який знищить геть усе». Ця інтерпретація літературознавця нагадує риторику радянських дослідників про поета-революціонера, який закликає до класової боротьби: «Шевченко сподівається, що народне повстання можна ще одвернути, що різні кляси українського суспільства можуть ще прийти до гармонійного порозуміння» [Луцький 1998: 186].

Проте пафос твору полягає не в примиренні «класів», у структурі твору критика антигуманних вчинків панівної верстви суспільства – це лише один з елементів. При цьому він найбільш наближений до біблійних проповідей, поєднується з апокаліптичним видінням. Тоді українське панство, яке немов оніміло, не чує стогону і не бачить плачу уярмлених селян, байдуже ставиться до визиску царизмом і кріпосниками народних мас («людей запрягають у тяжкі ярма»), буде покаране в дусі християнського есхатологізму на Божому суді. Шевченків ліричний герой застерігає еліту українського суспільства, закликає схаменутися, припинити кривду знедоленого народу й переходить до нової теми, яка виходить за рамки ідеї морально-етичного самовдосконалення. У ній автор порушує питання ідентичності української еліти, прив'язуючи її до історичного минулого.

Цей аспект відзначив Юрій Барабаш, вказуючи, що у посланні «І мертвим, і живим…» Тарас Шевченко розвінчував «псевдопатріотів, які плутаються у трьох соснах – «німецькій, слов'янофільській та малоросійській», іронізує над псевдоісторіями, якими пишаються українські дворяни: «А історія! поема / Вольного народа! / Що ті римляни убогі! / Чортзна-що – не Брути! / У нас Брути! і Коклеси! / Славні, незабутні». Йдеться про античних персонажів історії Брута Марка Юнія та Кассія, які були змовниками та зрадниками Цезаря. Дослідник підкреслює, що в ранній період творчості «поетові українська історія уявлялася суто романтичною «поемою вільного народу» [Барабаш 2011: 41]. Ці мотиви звучали у поезіях «Тарасова ніч», «Іван Підкова», «До Основ'яненка» та в інших текстах. Натомість у посланні виділяються нові історіософські погляди митця, який тепер критично оцінив ідеалізацію минулого України та роль її ватажків у світлі сучасних реалій життя та ганебних вчинків нащадків колись героїчних прадідів. Ліричний герой засуджує наслідки нерозсудливої політики козацької еліти, які виявились у вигляді колоніального кріпосницького суспільства з потворною морально-етичною організацією: зі втратою свободи, історичної пам'яті, жорстокістю панів до кріпаків та прислужництвом поневолювачам України.

У цьому контексті інтертекстуально доповнюють художню картину світу вірші збірки «Три літа», яка відкривається епіграфом

з Біблії «Отци наши согрешиши…»[Шевченко 2004: 6]. «Батьки наші згрішили, та їх нема вже, / а ми несемо кару за їхні беззаконства. / Раби над нами вередують, / і нікому нас визволити з їхніх рук. / Ціною нашого життя здобуваємо хліб свій, / наражені мечеві пустині. / Шкіра на нас, як піч, гаряча / від пекучої голоднечі. / Старші в воротях уже більш не сідають, / хлопці вже більше не бавляться. / Погасла радість у нашім серці» [Святе Письмо 1991: 936]. Цей епіграф співзвучний із посланням і відбиває візію ліричного героя про загибель України внаслідок її колоніального статусу. Експліцитний ліричний герой-пророк спирається на біблійні тексти, моделюючи картину гріхопадіння козацьких нащадків. У цей же період автор послання переспівував псалми, тому образний світ твору маркований християнськими символами, біблійними алюзіями та епіграфами, за допомогою яких постає багатостраждальний образ України та її народу.

Інтертекстуальне поле поеми Шевченка вказує на зіткнення різних дискурсів, за якими стоять відмінні соціально-політичні погляди. Це спонукає рецепієнта звернутися до такого поняття у сучасному літературознавстві як метатекст. З ним пов’язана низка термінів з префіксом *мета-*. Так один з різновидів інтертекстуальності, за Женетом, – метатекстуальність, яка заснована на коментарі і часто критичному посиланні на свій претекст. Часто метатекст або метатекстові елементи трактують як взаємодію між собою частин твору, наприклад, епіграфу й основної частини, самокоментар, обрамлення тощо. Це своєрідний текст у тексті, який містить у собі інформацію як про події та героїв цього тексту як і інформацію про сам текст[Лебідь 2008: 57]. Козакова В. виділяє три літературознавчі тлумачення поняття: як метод «вести» читача по тексту, але не інформувати його. Таким чином, метатекст не є складовою семантичної структури тексту, а виступає позатекстовою компонентою (Г.Вежбицька, В.Коппле). Також метатекст розглядається в теорії інтертекстуальності мистецтва і лінгвістики як текст другого порядку, стосовно якого він виступає як об'єкт опису (М.М.Бахтін, П.Х.Тороп, Ю.М.Лотман). Третє трактування розглядає метатекст як «пояснювальну систему» (похідне від розуміння метаоповіді (Ф.Ліотар, Ф.Джеймсон), проблему художнього перекладу (А.Попович) [Козакова 2006: 4]. Відповідно, термін Ф.Ліотара, *метаоповідь* позначає текст, який

містить в собі певне знання, певне уявлення про світ і більшою чи меншою мірою детермінує появу нових текстів певної культури.

У творах Шевченка помітна присутність метатекстових елементів різного плану. Від рефлексії ліричного автора над своєю творчістю до перегуків з іншими своїми текстами і навіть критичними відгуками на власний доробок (наприклад, «Холодний яр»). У поемі-посланні такими метатекстуальними елементами виступають назва «І мертвим, і живим…», епіграф «*Аще кто речет, яко люблю Бога, а брата свого ненавидит, ложь есть*» (Соборное послание Иоанна. Глава 4, с. 20), і відповідно текст поеми. Епіграф несе значне семантичне навантаження, розвінчуючи фарисейство українських дворян у своїй любові до народних мас. Виникає питання – чи декларувала дворянська еліта піклування про народ? Відповідь є ствердною, адже в суспільно-політичному дискурсі на той час утвердилась концепція загального добробуту, ідея державного патріотизму, яка в Російській імперії перш за все пов'язувалась з ідеєю служіння царю. Проявилась така ідейна настанова ще в часи Петра І, і стала особливо актуальною, коли Мазепа перейшов на бік шведів. Саме тоді в офіційному указі 1708 року Петро І вжив термін «вітчизна». У полеміці з Іваном Мазепою цар позиціонував себе як захисника малоросійського народу від зловживань гетьмана, закидав останньому бажання власної вигоди, зраду віри, самої вітчизни[Плохій 2015: 309]. Так в імперському дискурсі утвердилась концепція «отечества», «общего блага», яка прийшла на зміну формулі вірнопідданства царю. Натомість в українській суспільно-політичній думці XVIII ст. акцентувалася увага на козацьких правах та привілеях, які московська влада порушувала, тим самим не дотримуючись «статей Богдана Хмельницького», угоди між козаками та царем 1654 року. Згодом домінуючим стала епістема просвітництва, яка принесла нові погляди на роль як людини, так й еліти в житті суспільства. Проте як це відбулося з ідеєю вітчизни, самодержавство поставило собі на службу й просвітницький проект. Чи «освічений монарх», чи просвітницький орієнталізм (який викривав Шевченко в «Кавказі») – всі ці ідеї легітимізували владу царя, його провідну роль у становленні добробуту держави, її могутності. Відтак і дворянство виступало носієм знання, культури, гуманізму. Якщо в західноєвропейській парадигмі раціоналізм просвітництва призвів

до значної секуляризації суспільства, то в Російській імперії церква залишалась інтегрована у владні інститути. Варто зазначити, що на українських землях довгий час ключовим чинником у проблемі ідентичності було питання віри. У Речі Посполитій розмежування проходило між православними та католиками, а захист православної віри став чи не головним обґрунтуванням приєднання козацької держави до Московського царства. В такому контексті українські романтики переосмислювали релігійний чинник в руслі ідеалів раннього християнства, власне морально-етичного плану віри.

Євангельське висловлювання увиразнює семантичне поле послання, оскільки надає морального авторитету адресантові, який осуджує панів-кріпосників з позицій ваги християнської моралі. Він виступає не як носій політичного знання, представник іншого соціального прошарку, а використовує християнську ідеологію для легітимізації ідеї рівності братів-українців. Це дискурсивна практика представників Кирило-Мефодіївського братства, яку добре знав Т.Шевченко. Романтики апелювали до цінностей братолюбства, рівності, самопожертви раннього християнства, які були спотворені цивілізацією та офіційною церквою, яка була на службі держави. Так само в тексті ліричний герой Т.Шевченка апелює до біблійних образів і концептів, як-от: обігрує притчу про сіяча: «*Орють лихо, лихом засівають, А що вродить? Побачите, Які будуть жнива!*», або – до опозиції «останні стануть першими»: «*і премудрих / Немудрі одурять!*». Також в дусі біблійного провіденціалізму сформульована назва твору, яка охоплює минулі покоління, теперішні та майбутні. Вона розшифровується в тексті: гріхи предків та аморальні вчинки сучасників призведуть до Божої кари, а наступні покоління засудять винних.

Однак тут текст послання взаємодіє не лише з біблійною історією, а є метатекстом до ранньої історичної поезії Шевченка та її інтертексту – «Історії Русів», в основі якої історіософська метаоповідь про славне минуле козацької держави. Юрій Барабаш називає погляди на минуле у Шевченка в ранній творчості як період романтично-доконцептуальним або преісторіософським. Це етап захоплення ідеалізованим минулим, який дослідник пов’язує з фольклорним сприйняттям історії поетом та опосередкованим

впливом «старшинських» автономістських-патріотичних настроїв[Барабаш 2011: 42].

Останні знайшли вираження у козацьких літописах та преромантичній історіографії, з якої найбільш популярною була «Історія Русів». На безпосередній вплив «Історії Русів» на Шевченка вказував М.Драгоманов: «Між 1840 і 1844 рр., видно, Шевченко потрапив на «Историю русов», яку приписували Кониському, і вона запанувала над його думками своїм українським автономізмом і козацьким республіканством, своїм духом, у якому до патріотизму козацьких літописців XVII – XVIII століття й кобзарських дум прибавилась якась доля європейського республіканства часів декабристів» [Драгоманов 1970: 54]. У ранній творчості поет виступає співцем подвигів козацтва, малює ідеалізовану постать козацького ватажка, а в «Гайдамаках» звертається до образу гетьманської держави. Підсумком таких уявлень є послання «До Основ'яненка», в якому ліричний автор хоч і констатує неможливість повернення козацької держави, стверджує сакральність знання про героїчне минуле батьківщини.

Очевидно, що послання «І мертвим і живим» підважує таку парадигму оцінювання української історії. У ньому критикується метаоповідь героїчного козацького минулого, а відповідно у творчості Шевченка формується інша дискурсивна практика. Її ґенезу окреслив Драгоманов, коли стверджував, що Шевченко написав «І мертвим і живим», «Єретик» під впливом діячів Кирило-Мефодієвського братства: «Що вони проміж собою науковим способом говорили, то він виповідав поетичними образами…», водночас критик окреслив два джерела натхнення: «віра христова» та «історія слов'ян» [Драгоманов 1970: 29]. Під цю ідеологічну модель підпадають насамперед соціальні мотиви, з ідеями братерства, християнської любові та Божого суду, але вона не пояснює критику слов'янофільства та скептичну оцінку ідеалізації минулого. Недаремно Драгоманов припустив, що Шевченка брала досада на своїх учених приятелів[Драгоманов 1970: 33], наводячи як доказ слова з послання («І Коляра читаєте / З усієї сили, І Шафарика, І Ганку, І в слов'янофіли / Так і претесь…»). У інтуїтивній формі Шевченко висловив скептичні оцінки тих ідей, які панували в інтелектуальному середовищі і як це було з

просвітницьким проектом, які також пристосовувались до панівної ідеології самодержавства та імперського дискурсу.

Так слов'янофільство на перших порах було пов'язане з розвитком національної самосвідомості слов'янських народів. Воно сприяло їхньому культурному розвитку та проголошувало прагнення до політичної свободи. Власне цей пафос засвоїли українські романтики, коли декларували майбутній федеративний устрій слов'янської держави. Безперечно Шевченко добре знав цю концепцію, яка обговорювалася в середовищі Київської романтичної школи. Але також він мав уявлення про польський панславізм, який проповідував провідну роль польської нації в об'єднанні слов'ян. Чи то з ідей польських романтиків як у Міцкевича з його месіанськими уявленнями в «Книзі польського народу і пілігримства польського», чи в побутовому спілкуванні українця-кріпака та польських панів.

Друга сила, яка скористалася з ідей слов'янофільства була Росія, в якій також зростала національна самосвідомість. Як зазначає Тарас Гунчак, у процесі національного самопізнання російська інтелігенція поділилась на дві групи – західників та слов'янофілів. Останні не сприйняли ідею відсталості в гуманістичному плані від Заходу і сформували позицію заперечення чужоземного впливу, його згубних наслідків. Це був важливий елемент слов'янофільської, а згодом і панславістської ідеології. Також супротив чужоземному впливу відіграв важливу роль для націоналізму слов'янських народів[Гунчак 2010: 84]. У російському націоналізмі поступово сформувались ідеї винятковості російського народу, що полягала в общинності, смиренності, у дотриманні християнської засад у руслі православної церкви. Ці ідеї лягли в основу офіційної концепції народності, яку в 1834 р. започаткував міністр освіти С.Уваров. На цьому ґрунті сформувалась ідея російського месіанізму, утверджувалась право могутньої Росії на гегемонію серед слов'янських народів[Гунчак 2010: 86]. Шевченко мав зіткнутися з таким дискурсом під час польського повстання, коли репресивний дискурс відмовляв полякам у праві на самовизначення. Показовим був написаний в цей час О.Пушкіним памфлет «Наклепникам Росии», в якому російський поет закликав всіх слов'янських народів влитися в російське море.

У випадку українців ця парадигма кардинально підсилювалася релігійним чинником – спільною православною вірою. У «Синопсисі» 1674 році, виданому в Києво-Печерському монастирі, йшлося про «славенороссійський народ», що охоплював русинів та московитів. Російська влада скористалася з таких ідеологем православного київського духовенства і вже з часів Петра І Малоросія трактувалася як невід'ємна частина «всеросійської» держави. Хоча в імперському дискурсі утвердилась така концепція, проте продовжували виникати відмінні від офіційної теорії походження українців, а отже, їхньої іншої ідентичності.

В основі них лежала козацька ідентичність, звідси хозарська теорія, яка утвердилась в козацьких літописах. Були й інші, зокрема сарматська, в якій поляки та українці генеологічно виходили з племені сарматів. В умовах колонізаторської політики історіософські концепції поставили гостро питання про існування української нації як такої. Адже питання спільної історії, походження та проживання на певній території є одним з основоположних в національній ідентичності. Тому Шевченко гостро кепкує з тих українців, які питання свого походження віддають на відкуп чужих сил:

«Що ж ти такеє?»
«Нехай скаже
Німець. Ми не знаєм»
Отак-то в и навчаєтесь
У чужому краю!
Німець скаже: «Ви моголи».
«Моголи! Моголи!»
Золотого Тамерлана
Онучата голі.
Німець скаже: «Ви слав'яне».
«Слав'яне! слав'яне!»
Славних прадідів великих
Правнуки погані!(с.350)

Німець тут виступає швидше евфемізмом запозичення західного досвіду, як це було в «Розритій могилі», ніж натяком на якусь німецьку теорію. Натомість моголи та Тамерлан відсилають

до впливу монгольського іга на Московське царство. З цією ідеєю перегукується комічні постулати «німецької теорії»:

«І ми не ми, і я не я,
І все те бачив, і все знаю,
Нема ні пекла, ані Раю.
Немає й Бога, тілько я!
Та куций німець узловатий,
А більш нікого!..»(с.350)

Це іронічне прочитання нігілістичних захоплень тогочасних інтелектуалів, що йшло чи від філософських течій, чи від романтичного демонізму. Так саркастично поет оцінює спроби українців йти у фарватері інтелектуальної думки російської еліти.

Закликаючи триматися свого, не цуратися власної мови, культури Шевченко не виступає в посланні співцем традиціоналізму. Це яскраво видно у переоцінці історичного минулого, яке вже не трактується як «золотий вік». Перегуки з громадянськими мотивами ранньої творчості ми ще зустрічаємо, зокрема в протиставленні славних предків поганим правнукам. Проте загальна тональність послання інвективна, що яскраво підсилює звертання до померлих земляків. Цим послання суголосне містерії «Великий льох», в якій йдеться про кару минулим поколінням козацької еліти за провини, що привели до втрати незалежності України.

Джерелом такого дискурсу швидше всього не була романтична історіографія Київських романтиків. Хоча в Костомарова з часом з'явилися критичні оцінки «Історії русів», вони насамперед стосувалися достовірності викладу подій, меншою мірою їх оцінки. В цьому Шевченко підтримує історика закликаючи:

Прочитайте знову
Тую славу. Та читайте
Од слова до слова,
Не минайте ані титли,
Ніже тії коми,
*Все розберіть… (с.*351)

Риторичні звертання переходять у дошкульні оцінки діяльності козацьких ватажків, які втратили все, що мали. Скептично оцінюючи подвиги козацтва, Шевченко критично

прочитує власний метатекст. Синоп, Трапезонд нам нагадує про «Гамалію», «Польща впала» – відсилає до перемоги над поляками в «Тарасовій ночі». І навіть Запоріжжя тепер у наратора-усезнавця асоціюється з тим же самим німцем, який там садить картопельку, що є відгуком скептичного ставлення козацької старшини до імперських реформ, що порушували укладений спосіб життя. Хоча поет сам був співцем минулої слави, тепер він бачить у ній й темну сторону. Привертає увагу те, що автор називає головною причиною такого розчарування:

Так от як кров свою лили
Батьки за Москву і Варшаву,
І вам, синам, передали
Свої кайдани, свою славу! (с.352).

На наш погляд, у цих рядках Шевченко підсумував свою зневіру в українському панстві, коли в спілкуванні з ними дізнався про їхні мотиви зацікавлення історією козацького минулого. Як відомо, колишня козацька старшина стала згідно з політикою інтеграції малоросійським дворянством. Проте не лише ностальгія за славним минулим і розчарування у сірому повсякденні звернули їх увагу до історичного минулого. За рядками «Історії Русів» проступали ідеї автономізму, збереження прав і привілеїв козацької старшини, підтвердження їх рівності великоросійському панству завдяки героїчному минулому. Як зазначає С.Плохій «Історія Русів» була спробою нащадків козацької старшини виторгувати для себе найвигідніші умови входження в імперію. Позаяк імперська влада сумнівалася у дворянському статусі козацької старшини і ліквідувала рештки осібної військової організації козаків, українська шляхта прагнула популяризувати свої історичні здобутки і довести, що нащадки козацької старшини дорівнюють російським дворянам» [Плохій 2013: 20]. У цьому прагненні представники тих родів, що лише претендували на дворянство, не лише шукали підтвердження подвигів своїх предків, а й доказів, які б підтверджували вірну службу російському цареві. Виборність посад у Запорізькій Січі тепер ставала завадою, бо треба було довести шляхетність походження.

Ці настанови перекреслювали романтичний образ Гетьманщини, до якого Шевченко звертався в «Гайдамаках». У них заперечувався демократизм козацтва, ідея рівності козаків, їхнє

право впливати на владу. Тому весь пафос послання спрямований на заперечення соціальної ієрархії, яку плекала українська шляхта, натомість пропагуючи, на перший погляд, романтичну ідею братерства. Шевченко утверджує ідею рівності, без якої неможлива концепція нації. В цьому аспекті послання «І мертвим і живим…» є важливим кроком націєтворення, адже закладало важливі чинники спільної національної ідентичності.

Про державотворчі погляди Тараса Григоровича в XX столітті писав Євген Маланюк, який назвав Шевченка «державним поетом», вважаючи його носієм «свідомості національно-державної» [Маланюк 1966: 46]. Степан Смаль-Стоцький стверджував, що поет дбав «про державно-політичну незалежність України від чужини» [Смаль-Стоцький 2003: 125]. Такий погляд утверджувався в діаспорному шевченкознавстві (О.Лотоцький) [Лотоцький 1962: 352]. Аріядна Стебельська з Канади вказує, що для поета образ Богдана Хмельницького як провідника народу був символом державної сили. «В шевченковому понятті держава в'яжеться з образом своєї хати, в якій родина може жити в повній гармонії, пов'язана кровно і звичаєво» [Стебельська 2004: 13-15]. Євген Нахлік зауважив, що «Шевченків міф України виявив в історичному бутті нації своє конструктивне, державобудівниче спрямування, бо став одним з фундаментальних чинників, що привів до вироблення самостійної української держави» [Нахлік 2002: 73-80].

Інший погляд на Шевченка як державотворця оприлюднив Григорій Грабович. Григорія Грабовича підтримав Ярослав Ісаєвич, який вважав помилковим твердженням, «ніби Шевченко вболівав за національну державу, ніби йому було властиве так зване державництво» [Ісаєвич 1999: 53]. На думку Грабовича, Т.Шевченко «не є національним пророком з вираженим національним, тобто націоналістичним, баченням відродженої української держави… твердження, ніби Шевченко вболівав за національну державу, ніби йому властиве так зване державництво, – в корені помилкове… Шевченко далекий від ідеї національної держави, він заперечує її морально-екзистенційну цінність» [Грабович 1998: 154-156]. Судження літературознавця є категоричними, який Шевченкову Україну розглядає тільки як міф, вияв екзистенційних рефлексій митця. Слід підкреслити, що поет

оперує не суспільними, політичними формулами, а образами, символами, творячи фікційну (уявну) картину світу, зокрема системою образів змоделював концепції національної ідентичності. І в такий спосіб у своїх історіософських візіях і баченні сучасного буття Т.Шевченко таки окреслив майбутні контури / візії українців як нації. Чи не тому український поет апелював до президента США Вашингтона: «… Коли / Ми діждемося Вашингтона / З новим і праведним законом? / А діждемось таки колись?» Юрій Барабаш не сприймає крайнощів й однобічного погляду дослідників творчості Т.Шевченка щодо його державотворчого концепту. І хоча «свого ставлення до держави як інституту суспільства, до ідеї державності, її моральної цінності чи, навпаки, ворожості для людини, нарешті, до держави національної, саме української… Шевченко в раціоналістичному плані ніде не формулює і якоїсь програми її створення та розбудови не декларує… Але ж з того жодною мірою не випливає, ніби так само далека ідея національної державності Шевченкові як поету-історіософу» [Барабаш 2011: 66].

Концепцію Шевченка як державотворця відстоювали Іван Денисюк, Теофіл Комаринець, Тарас Салига, Ярослав Гарасим та інші. Очевидно, питання Шевченка-державника потрібно розглядати в контексті романтичного руху в Європі, в якій відбувалися змагання за свою державність, за об'єднання роздроблених земель країни, визволення з російської неволі (Греція, Італія, Німеччина, Польща). Це дало поштовх до конструювання модерних національних ідентичностей і важливим етапом для України стала творчість Шевченка.

Література:

1. Барабаш Ю. Просторінь Шевченкового слова: текст – контекст – семантика – структура. – К.: Темпора, 2011. – С. 66.
2. Грабович Г. Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка. / Перекл. з англ. С. Павличко. – К.: Часопис «Критика», 1998. – С. 154, 155, 156.
3. Гунчак Т. Панславізм чи панросіянізм // Російський імперіалізм. – К. Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2010. – С.84.
4. Драгоманов М.П. Шевченко, українофіли й соціалізм // Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці: у 2 т. – К.: Наукова думка, 1970. – С.54.
5. Ісаєвич Я. Минуле, сучасне і майбутнє народу: проблема спадкоємності української культури в творчості Шевченка // Записки наукового

товариства Т.Шевченка. / Праці філологічної секції. – Т. 221. – Львів, 1999. – С. 53.
6. Козакова В. Метатекст літератури як соціально-філософський спосіб осягнення буття. Автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.03 / В.С. Козакова; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2006. – С.4.
7. Ласло-Куцюк М. Творчість Шевченка на тлі його доби. – Бухарест, 2002. – С. 234.
8. Лебідь Є. Метатекст як спосіб спосіб самовираження митця у своїй творчості (на матеріалі поезії Т. Шевченка) // Шевченкознавчі студії. – 2008. – Вип. 10. – С. 57.
9. Лотоцький О. Державний світогляд Т.Шевченка // Шевченко Т. Повне вид. творів. – Чикаго, 1962. – Т. 3. – С. 352.
10. Луцький Ю. Між Гоголем і Шевченком. – К.: Час, 1998. – С. 186.
11. Маланюк Є. Книга спостережень. – Торонто, 1966. – Т. 1. – С. 46.
12. Нахлік Є. Проблема державницької свідомості Шевченка // Укр. мова і літ. в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 1. – С. 73 – 80.
13. Плохій С. Козацький міф. Історія та націєтворення в епоху імперій .– К.: Laurus, 2013. – С.20
14. Плохій С. Походження слов'янських націй: домодерні ідентичності в Україні, Росії та Білорусі. – К.: Критика, 2015. – С.309.
15. Святе Письмо Старого і Нового завіту. – Рим, 1991. – С. 936.
16. Смаль-Стоцький С. Т.Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси: Брама, 2003. – С. 125.
17. Стебельська А. Шевченкова концепція української держави // Дивослово. – 2004. – № 3. – С.13 – 15.
18. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т.1: Поезія 1837-1847. – К.: Наукова думка, 2001. – С.351.
19. Шевченко Т. Три літа. – Переяслав-Хмельницький, 2004. – С. 6.

Мирослав Трофимук (Львів)
УДК 82-141.09'04М.Гусовський:821.161.2.09

Художній світ Миколи Гусовського

У статті викладено спостереження над літературною спадщиною Миколи Гусовського. Проаналізовано твори "Пісня про зубра" та "Перемога над турками під Теребовлею..."
Ключові слова: Українська новолатинська література, Микола Гусовський, топіка античної епохи.

The article presents observations on the Neo-Latin litterary works of Mykhola Hussowsky. The literary research of „Carmen de statura feritate ac venatione bisontis" and „Victoria de Turcis ad Trebovlam anno 1524-to mense lulio die secundo" has been done in this article.

Key words: Ukraine Neo-Latin literature, Mykhola Hussowsky, topic of ancient epoch.

Серед поетичної спадщини новолатинского поета Миколи Гусовського є твори, тематично пов'язані з Україною. У цьому нема нічого дивного: більшість етнічних українських і білоруських територій упродовж кількох сторіч – від XIII ст. і до Люблінської унії 1569 р. – входили до складу Великого князівства Литовського (ВКЛ) [1]. Микола Гусовський, дипломат ВКЛ і Польського королівства, з одного боку, а, з іншого – носій гуманістичного ренесансного світогляду, міг співпереживати військово-політичні і соціальні проблеми українських територій, що і бачимо у його творах.

Микола Гусовський народився в с. Гусові (Усові) (Білорусія) близько 1480 р. (точна дата невідома). Підписувався Hussovianus, Hussoviensis, Ussovius, Hussowski. Не знаємо докладно, де саме здобував освіту; ймовірно, починав у Вільні, продовжив у Краківській академії. Відомо, що його батько був затятим мисливцем і працював єгерем; молодий Микола перейняв від батька любов до природи і полювання.

У 1518 – 1522 рр. перебував у Римі як член посольської місії Великого Князівства Литовського і Польського Королівства. Можливо, що саме там поет зазнав впливу гуманістичної атмосфери, яка панувала в оточенні папи Леона X – покровителя ренесансного мистецтва. Саме в Римі поет написав перші свої твори, тут почав він творити і «Пісню про зубра»1 – «Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis». У вступі до поеми – зверненні до королеви Бони – Гусовський викладає історію зародження замислу твору. Отож, одного разу папа Леон, затятий мисливець,

---

1 Під такою скороченою назвою цей твір побутує в українському культурному контексті. Повна назва (Дослівний переклад з латинської мови Андрія Содомори): «Пісня про вигляд, лютість зубра та про полювання на нього». Див.: [3].

почувши про існування зубрів, висловив бажання мати опудало цього звіра; Гусовському ж замовили поетичний твір з описом полювання. Папа раптово помер 1521 р., але твір був уже майже викінченим.

1523 р. Гусовський повернувся до Кракова хворим, без засобів до існування. Проте спромігся видати свою поему. Книга складалася із листа до королеви Бони із закликом сприяти розвитку науки й літератури, звернення до її секретаря, тексту самої поеми і восьми менших поетичних творів. Реакції з королівського двору не було, а Гусовський пише твір про перемогу об'єднаних військ поляків, українців і литовців над турками під Теребовлею 1524 р. Твір «Nova et miranda de turcis victoria mense Iulio» («Нова чудесна перемога над турками у місяці липні») був написаним за один день (87 дистихів – 174 віршові рядки). Наступного 1525 р. Гусовський публікує панегірик релігійного змісту в гекзаметрах «De vita et gestis Divi Hyacynthi» («Про життя і чин божественного Гіацинта»), присвячений канонізаційному процесові св. Якова.

Точної дати смерті не знаємо; після 1533 р. відомостей про поета немає.

Твори Миколи Гусовського, як і творчість Павла Русина, вважаються вершинними здобутками латиномовної поезії раннього Ренесансу. Їх неодноразово публікували. Вперше книга «Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis» («Книга про статуру, дикий норов та полювання на зубра») надрукована 1523 р. у Кракові (100 примірників), 1855р. перевидана у Петербурзі, а 1894 р. у Кракові. 1980 – до умовно-ювілейної дати 500-річчя народження поета та 1981 у Мінську опубліковано латинський оригінал та переклади білоруською і російською мовами. 1987 р. опубліковано частковий український переклад поеми Віталія Маслюка, 2007 р. в Рівному надруковано добре проілюстровану книгу, що містить латиномовний оригінал і повний переклад Андрія Содомори.

Пісня про зубра – хронологічно перший твір Гусовського, який зберігся. Дмитро Наливайко вважає твір «описовою поемою»[4]. У першій частині поет подає опис звіра, у другій – опис полювання на нього. Прототипом поеми є дидактичні епічні твори античності1, її можна віднести до жанру ліро-епічної поеми,

---

1 До теми полювання в античності зверталися Фаліск Ґрацціус (Grattius Faliscus (1 ст. до н.е. - 1 ст. н.е.), твір «Cynegetica»", частково

сюжет котрої ускладнений численними авторськими відступами філософської, політичної, релігійно-медитативної та панегіричної тематики. Твір написано елегійним дистихом. Хоча поема була «замовною», твір цілковито самостійний і ґрунтується на власному багатому досвіді автора.

У тексті поеми багато перегуків з античною літературною традицією: з творчістю Овідія й Горація, філософією Сенеки, сюжетами «Іліади». Хоча у самому творі Гусовський лише два рази покликається на літературну традицію: на інформацію, запозичену із творчої спадщини Плінія Старшого1 (в. 82) та Павла Диякона2 (в. 111), перекладач Андрій Содомора у передмові зауважує, що Гусовський світоглядно близький до філософії стоїцизму, вказуючи на паралелі поміж «Піснею про зубра» й ідеями Сенеки і Плінія Молодшого, які викладені у його «Листах»[2, С. 17]. Уважно прочитавши твір, виникає враження, що спочатку Микола Гусовський замислив поему власне як опис особливостей життя зубрів на фоні білоруської пущі, а пізніше (можливо, після повернення з Італії до Речі Посполитої) додав до твору частини, пов'язані з володарюванням князя Вітовта, очевидно, з метою знайти мецената при королівському дворі. Тоді ж додав і присвяту королеві Боні Сфорці, яка сприяла опублікуванню книги.

До такого висновку спонукає дисонанс поміж виразно реалістичними описами мисливських і ловецьких звичаїв (Гусовський неодноразово натякає на власний великий мисливський досвід: «Flumina equo fidens altumque Borysthenis alveum/ Tranabam, Per aquas aufugiente fera...» [137 – 138]3 – «А на своєму коні Дніпра повноводе корито Здобич аби не втекла,

---

збережений; описано приготування до полювання, мисливське знаряддя, описані породи коней і псів), а також Немесіан (Marcus Aurelius Olympius Nemesianus (кінець III ст.), римський поет, автор частково збереженого твору про полювання „Cynegetica", де викладено аналогічні мотиви.

1 Пліній Старший (Gajus Plinius Secundus (Maior), 23–79 р.) – автор твору універсального змісту „Природнича історія" (37 книг), єдиної збереженої нині античної енциклопедії.

2 Павло Диякон (8 ст.) – придворний історик Карла Великого, автор великої літературної спадщини: теологічних трактатів, віршованих та історіографічних творів «Historia Romana», «Historia Langobardorum».

3 У квадратних дужках подаємо номер віршового рядка.

перепливав я не раз» 1), особливостей світогляду посполитого населення, включно із описом покарання «чаклунів», а також опису повадок зубрів – з одного боку, та ідеалізованим описом суспільного укладу при князеві Вітовті – з іншого. Знаменно, що поет проводить паралелі поміж «природною» доцільністю повадок тварин у стаді й укладом людського суспільства, проте не завжди на користь людської спільноти. Можна припустити, що виразна паралель поміж зубром – самодостатнім володарем пущі й законодавцем у стаді, з одного боку, й князем – з іншого – має літературні корені й становить вдало знайдену автором метафору з позитивною конотацією (згадаймо прикладки образів князів у давньому епосі: «буй-тур»).

У своїй творчості Микола Гусовський заторкує шерег загальноєвропейських політичних проблем. У творах бачимо переліки суміжних етносів та країн; читаємо тут про турків, татарів, московитів та ґерманців. В авторських відступах бачимо традиційні для тогочасної антимусульманської публіцистики інвективи стосовно грабіжницьких нападів турків та татарів. Це – одна із улюблених тем Гусовського, зокрема, його твору «Victoria de Turcis ad Trebovlam anno 1524-to mense lulio die secundo» («Перемога над турками під Теребовлею 2 липня 1524 р.»2).

Поему «Перемога над турками...» написано у формі спогаду, перетканого філософськими медитаціями. Сам автор не був учасником подій: про це виразно сказано у прикінцевих рядках твору. Автор скаржиться на поганий стан здоров'я (ця скарга бринить у перших віршах, вона повторюється ще раз у кінці),

---

1 Переклад Андрія Содомори.[3, С. 47]; У перекладі Віталія Маслюка грецький гідронім збережено: „Часом на вірнім коні Бористенові води глибокі/ Перепливав, коли звір через річку тікав...”; цит. за: Українська поезія XVI століття. - К., 1987. – С. 79.

2 В українському культурному контексті твір фігурує під титулом «Перемога над турками під Теребовлею 2 липня 1524 р.», – таку назву дав йому перекладач Віталій Маслюк. Переклад вперше опубліковано в книзі: Українська поезія XVI століття. - К.: Рад.письменник, 1987. – С.72–77. Там же надруковано уривок із поеми «Пісня про зубра» (С.77–86). У польських публікаціях твір називається інакше: O zwycięstwie najjasniejszego Władcy i pana Żygmunda z łaski Bożej króla Polski, Więlkiego księcia Litwy, Rusi, Prus itd. Pana i successora // Antologia poezji Polsko-łacińskiej (1470 - 1549). – Szczecin, 1995. – S. 224.

наголошуючи, що саме у написанні твору знаходить розраду від страждань, завданих хворобою.

Автор дотримується приписів поетики: твір починається інвокацією – традиційним зверненням до «вищої сили», без допомоги якої годі створити вдалий твір. Хоча ренесансна інвокація зазвичай адресувалася музам, Аполлонові, – котромусь із божеств античного пантеону, яке мало стосунок до поетичної творчості, – у Гусовського бачимо звернення до християнського Бога. У творі лише раз вжито ренесансний евфемізм на позначення Бога: «summus Tonantus»1 [v. 45] – «верховний громовержець».

Стиль поеми ренесансно прозорий, не переобтяжений риторичними засобами, висловлювання автора радше лаконічні.

Твір написано елегійним дистихом, проте автор дещо модернізує цей античний віршовий розмір, застосовуючи прийом iunctura versuum, властивий (і рекомендований теорією) для дактилічного гекзаметра: замість постійно завершувати думку в межах двовірша, він подає суцільну оповідь, продовжуючи речення й пов'язуючи дистихи змістом. Так Гусовському вдається досягнути динаміки поетичної оповіді у тих місцях поеми, де мова йде про рух війська, при описах батальних сцен.

Дія поеми триває на українській території (нині Теребовля – районний центр Тернопільської обл.). Саме східні терени Речі Посполитої були ареною постійної боротьби із татарсько-турецькими нападниками, у якій брали участь підрозділи військ польських, литовських та українських маґнатів. У поемі Гусовського польський король висилає надвірне військо з Кракова через Львів до Теребовлі; у дорозі до жовнірів приєднуються добровольці, щоб надати відсіч тридцятитисячному турецькому війську – «validos exercitus hostes» [13] («могутнім переважаючим ворожим полчищам»).

Оповідне полотно поеми розділяють позасюжетні вставки – промови. Це поширений засіб вираження авторських ідей, без якого не обходиться практично жодна з епічних поем XVI–XVII ст., незалежно від того, якою мовою вона написана. Микола Гусовський вводить у поему три короткі промови. Перша вкладена в уста короля: у ній постулюється необхідність захисту рідної землі

---

1 Латиномовні цитати подано за публікацією: [5].

від загарбників, упевненість у Божій допомозі та сформульовано доктрину, висловлюючись сучасним терміном, партизанської тактики ведення війни з огляду на нерівність сил.

Наступна промова вкомпонована після доволі натуралістичного опису спустошень і знущань (зґвалтування дочки на очах у батька, яка внаслідок цього помирає; вбивство вагітної жінки («Ille utero gravidae transactum coniugis ensem/ Atque una luget morte perisse duos» [94] – «...бо турок дружину вагітну/ Шаблею вбив, і одна смерть погубила аж двох»), яких турки завдали теребовлянцям. Ця промова виголошена анонімом – одним із постраждалих. Вона кардинально контрастує зі змістом промови короля. Йдеться про відречення від Христа і звернення до Магомета з проханням повернути загиблих членів сім'ї.

Третя промова належить колективному персонажу – жовнірам: у відповідь на спробу командира спонукати їх до бою, солдати не дають йому висловитися й закликають негайно подати сигнал до бою.

Після третьої промови вкомпоновано опис розгрому турецьких загонів і завершення цього короткого (всього 174 рядки) епічного твору розмислами автора про полеглих. У заключних дистихах Гусовський просить читачів бути прихильними до його твору, бо він може бути недосконалим з огляду на важку хворобу автора.

Микола Гусовський майстерно використав можливості композиції поеми для відтворення динаміки військових дій і опису панорами боротьби на українських територіях проти турецької інвазії. Основну роль у масиві виражальних засобів покладено на авторські відступи, промови-вставки, у яких висловлені головні ідеї. Епічна напруга оповіді досягається не лише за допомогою динаміки подій і духу промов. Гусовському вдалося створити реалістичну картину зміни настроїв: уся оповідь має три основні частини: описові конструктивного спокою жовнірів на чолі з королем, які рішуче ідуть виконувати військовий обов'язок, протистоїть змалювання розпачу населення, стероризованого турками, яке сягає свого апогею у згаданій «відступницькій» промові; своєю чергою, зі змістом цієї промови контрастує ентузіазм воїнів, рішуче намірених на відсіч ворогу; врешті, твір завершує вислів медитативного смутку автора, який наприкінці

поеми мисленим оком оглядає місця боїв. Поема пронизана гуманістичними настроями.

Антимусульманська тема, опрацьована Миколою Гусовським у творі «Перемога над турками під Теребовлею 2 липня 1524 р.», була дуже поширеною у полімовному літературному процесі XVI ст. Один із польськомовних аналогів поеми Гусовського – анонімний твір «Про вибиття татар перекопських під Вишнівцем 1512 р.»[4].

Вище ішлося про прототипи і джерела поетичної майстерності Гусовського. У своїх латиномовних творах Микола Гусовський намагається запозичувати лексику і топіку Овідія, Горація, Сенеки і Плінія Молодшого. Використовує гекзаметр, елегійний дистих і сапфічну строфу. Не застосовує надміру мітологічних топосів, ощадливий у риторичних оздобах. Образність його оповіді корениться у місцевій літературній традиції та життєвій практиці. Він постійно використовує антитези, метафори, як-от „розставляння сітей пам'яті" на означення літературної творчості й швидкоплинності часу («Quae tota nunc mente peto magnoque labore/ Insequor et variis retia tendo modis» [«Пісня про зубра», 97-98] – «Нині ж душею прагну його, борюся за нього,/ І, щоб його вполювать, хитрі тенета плету»), метафору танцю мисливця і зубра – на позначення процесу напруженого полювання («Circuitu pari rapidum volvuntur in orbem/ Per varios saltus, hinc vir et ende fera» [«Пісня про зубра», 959-960] – «Крутяться в колі вузькім сам на сам у жорстокім двобої/ Муж проти звіра ведуть дикий смертельний танок») й метафору убивства одним ударом ятаґана двох жертв – вагітної жінки і нового життя – на означення жорстокості мусульманських нападників тощо. Ці образи явно витворені самим Гусовським, а не запозичені; вони є ознаками індивідуального авторського письма.

Що стосується літературної традиції та культурної стихії, питомої для Миколи Гусовського, то він стверджує: «Multa ego Roxanis legi antiquissima libris,/ Quorum sermonem graeca elementa notant,/ Quae sibi gens quondam proprios adscivit ad usus/ Et patrios miscuit ipsa sonos» [73–76] – «Не про одне я колись із книг роксанських дізнався –/Оповідь про давнину в літерах грецьких велась./ Люд наш літери ті приладнав для власного вжитку:/ Мови вітцівської звук з ними в одне поєднав». Тут же бачимо й

мотивацію теми, обраної для написання «Пісні»: «Різні місця в тих писаннях охоплено; різні діяння,/ Від найдавніших часів, різного люду є тут,/ А про тварину таку – всі мовчать...» [77–79].

«Саме цей образ сприймаю як ключовий образ усієї «Пісні», – пише Андрій Содомора у цитованій передмові до перекладу. «Уже й не зубр – сама Природа дивиться на людину» [2, С. 9].

Отож, Микола Гусовський свідомо намагається заповнити прогалину літературної традиції, взявши за основу оповіді символічний для нього образ зубра – володаря поліської пущі (метафора суворої поліської Природи і самого рідного краю Гусовського).

Література

1. Велике князівство Литовське. //Енциклопедія історії України. – Т. 1. – С. 460-462.
2. Андрій Содомора. Бентежний відгомін пісенного двовірша // Гусовський М. Пісня про зубра. Поема. На латинській та українській мовах / Переклад з латинської А.Содомори. Коментарі І.Сварника. – Рівне, 2007. – С. 17.
3. Гусовський М. Пісня про зубра. Поема. На латинській та українській мовах / Переклад з латинської А.Содомори. Коментарі І.Сварника. – Рівне, 2007.
4. Наливайко Д.С. Станіслав Оріховський як український латиномовний письменник Відродження / Наливайко Д.С. // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К.: Наукова думка, 1984. – С. 168.
4. Українська поезія XVI століття. - К., 1987. – С. 63–70.
5. Hussoviani Nicolai Carmina (Edidit, praefatione instruxit J.Pelczar .- Corpus antiquissimorum poetarum Poloniae Latinorum. – Vo1.4. – Cracoviae, 1894. – P. 48–55.

Тонне О.Ш. (Запоріжжя)

ББК 83.3(4Укр)
УДК 821. 161.2

Переосмислення біблійних образів і мотивів у поетичних творах Тараса Шевченка

Стаття розкриває особливості функціонування біблійних образів в текстуальному полі поетичної творчості Т. Шевченка. Наголошується

на осмисленні біблійного тексту, що є діалогічним, пов'язаним між минулим і сучасним та проектування духовного розвитку майбутнього.

Ключові слова: біблійні образи, мотив, християнська культура, образ матері, божественне слово, творчість, Т. Шевченко.

Tonne O. Biblical images and allusions in textual field in Taras Shevchenko's works.

The articie reveals features of the functioning of the biblical images and allusions in textual field in Taras Shevchenko's works. The accent is done on the artistic interpretation of biblical text to establish and maintain dialogue relationship between past and present and to project the future spiritual development.

***Key words**: biblical images, reasons, Christian culture, appearance of mother, divine word, creative work, T. Shevchenko's.*

Звернення до Біблії як до джерела мотивів, образів, сюжетів, моральних ситуацій, маючи багатовікову історію, трансформувало моральний ідеал поведінки людини, долання духовних перешкод, мучеництва за віру, усвідомлення сенсу життя та власного місця у світі. Апелюючи до Святого Письма, наратори орієнтували читачів на священну мету – духовний зв'язок із Творцем, прагнення «уподібнитися» Синові Божому в життєвій позиції.

Проблема біблійних образів і мотивів у поетичних творах Т. Шевченка є актуальною темою для українського літературознавства, оскільки після здобуття незалежності релігія в Україні стала вагомим чинником суспільного життя, формує духовний світ українців.

Тарас Шевченко був добре обізнаний із Біблією, любив, зокрема, грізні викривальні віщування пророка Ієремії, захоплювався сповненими глибокого ліризму піснями Соломона, перейнятими сарказмом Давидовими псалмами.

Ще змалку Т. Шевченко знав Псалтир, Святе Письмо. «Грицько Шевченко, батько Тарасів, був людиною розумною і письменою. По святах – особливо, мабуть, зимовими місяцями – читав він уголос «Минею». Книга ця була серед письменних людей на Україні дуже популярна. Для вразливого хлопця слухання писаних урочистою церковною мовою оповідань про святих мучеників, що, не вагаючись, віддавали життя своє за Христову віру, про євангельські події, розцвічені повними живої поезії

народними апокрифічними мотивами, відкривало давній світ, світ далекий, але повний жахливих подій і чудес та зворушливих, осяяних моральною красою, образів – світ героїчних змагань» [Зайцев 1994: 12].

Т. Шевченко виріс у духовній атмосфері народно-християнської культури, яка увійшла в основу його світовідчуття й світогляду, а Біблія – супроводжувала його все життя. Відомо, що друковане видання Святого Письма церковнослов'янською мовою здійснено в 1581 р. в Острозі Іваном Федоровим – це відома Острозька Біблія. Найпоширенішим перекладом кінця XVIII – XIX ст. була Єлизаветська Біблія, поява якої датується 1751 роком. Цим варіантом послуговувався й Т. Шевченко.

Шевченкознавець П. Зайцев наголошував: «За джерело морального виховання Шевченко вважав християнську релігію, Христову науку. Адже все життя він прагнув того, щоб люди стали «синами Сонця Правди» – справді Христовими синами. Тому й не дивно, що половину свого букварика він заповнив релігійним змістом. Крім самих молитов, представив у ньому й цікаві їх пояснення, дав Символ Віри, і свої блискучі переклади спеціально добраних Давидових псалмів, і тексти українських дум – про Олексія Поповича та про Марусю Богуславку, зваживши їх глибокий, християнський моральний зміст» [Зайцев 1994: 368].

Персоналії, ситуації, світогляд і виховання героїв Біблії були джерелом натхнення Т. Шевченка; особисті мотиви, власний життєвий досвід, переплітаючись із константами світової й національної культури, відображені в поетичних творах. Необхідність звернення до Біблії виникає в Т. Шевченка в бурхливі й драматичні «три літа» (1843, 1844, 1845) і пов'язане воно з появою нового усвідомлення себе як поета й своєї особливої місії в бутті українського народу. «Усе вимагало нової мови вислову, яку поет відкриває в добре ним знаній Біблії у старозавітних пророків» [Наливайко 2007: 4].

Від Біблії веде свій початок тема пророка й розвивається в античній та світовій літературі. Яскравими доказами цього є творчість російських поетів О. Пушкіна та М. Лермонтова. На думку дослідників, у Т. Шевченка і цих російських поетів є важлива спільна риса: пророки, герої їх поезії, і самі автори взяли на себе місію оживляти людські душі, нести вчення любові й

правди. Хоч вже вказувалося, що Шевченків образ пророка за своїм змістом значно ближчий до пророка М. Лермонтова, ніж О. Пушкіна, оскільки в О. Пушкіна в центрі уваги сам пророк, його покликання, а у Т. Шевченка і М. Лермонтова – народ, вплив пророчих слів на його душу, свідомість і, звичайно, долю.

Першим переспівом Т. Шевченка із Біблії, першим звертанням до образу пророка був цикл «Давидові псалми», що був уміщений в рукописній збірці «Три літа». Вивершив його поет 19 грудня 1845 року, «гостюючи у В'юнищі під Переяславом у приятеля Степана Самойлова і розкошуючи серед книг його багатої бібліотеки» [Дзюба 2001: 21].

Академіки І. Дзюба та М. Жулинський у передмові до Повного зібрання творів Т. Шевченка у 12 томах відзначають: «Великий символічний зміст таїться у зверненні Шевченка до цих пісень, які, за Біблією, пастух Давид розпочав складати й виконувати під акомпанемент псалтирі – струнного музичного інструмента. Про що думав молодий Шевченко, перечитуючи у В'юнищі Псалтир, який він знав з дитинства, за яким учився грамоти, який читав над померлими? Чому саме ці, а не інші (а їх у Біблії 150, із них 73 належать Давидові) пісні Шевченко обрав для переспівів? Стародавнє місто Єрусалим символізує в Шевченка Україну, яку він ніколи не забуде на чужині, а свою тернисту Голгофу він передчував, передбачав» *[Дзюба 2001: 21–22]*.

Як доказ цих суджень згадані академіки-шевченкознавці цитують такі рядки поета: «І коли тебе забуду, / Ієрусалиме, / Забвен буду, покинутий / Рабом на чужині. / І язик мій оніміє, / Висохне, лукавий, / Як забуду пом'янути / Тебе, наша славо» [Шевченко 2001: 364].

Шевченкознавці наголошують, що «поет» як і біблійний Давид, буквально вимагає: «Встань же, Боже, / Вскую будеш спати, / Од сльоз наших одвертатись; / Скорби забувати!» [Шевченко 2001: 360].

У «Давидових псалмах» «виявляється відчуття близької присутності Бога як вищої і всеспроможної сили, але при цьому приступної для безпосереднього контакту в найширшому ментально-емоційному діапазоні... Промовиста особливість цієї історіософської візії – постійна присутність Бога, очікування його Втручання, яке виправить історію, приведе її у відповідність зі

«Святою правдою», без якої поет не мислив людського існування» [Наливайко 2007: 5].

Літературознавці характеризують надзвичайну концентрованість переосмислення біблійних мотивів циклу: «Конгеніально відтворюючи пафос Давидових псалмів, Шевченко запитально розмовляє з Господом, закликає його звернути свій погляд на гноблений народ, який и^відчуває сил, аби піднятися з колін і здобути волю» [Наливайко 2007: 22]*:* «Смирилася душа наша, / Жить тяжко в оковах! / Встань же, Боже, поможи нам / Стать на ката знову» *[Шевченко 2001: 360]*.

Завершується цикл псалмом 149-м – «своєрідним гімном радості, викликаної визволенням із вавилонського полону» [Дзюба 2001: 22]. Перський цар Кір у 538 р. до н.е., завоювавши Вавілон, дозволив євреям повернутися на рідну землю. Вони повернулися, щоб відновити власну державу й відродити свою віру: «Псалом новий Господеві / і новую славу / Воспоєм честним собором, / Серцем нелукавим...» [Шевченко 2001: 364].

Знаменно, що за чотири дні до завершення «Давидових псалмів» Т. Шевченко «звертався до всіх українців із гіркими словами-застереженнями» *[Дзюба 2001: 23*] в посланні «І мертвим, і живим, і. ненарожденним». «Нема на світі України, / Немає другого Дніпра...» [Шевченко 2001: 349].

Творчою заготовкою Т. Шевченка для не здійсненого поетичного задуму була виписка зі Старого Завіту церковнослов'янською мовою під назвою «Молитва Ієремії пророка». «Що символізує пророк Єремія і за що молиться він у Шевченка, над чим його плач? Покликання пророка – будити приспаний неволею дух свого народу, пробуджувати його свідомість і вести його за собою крізь терни випробувань задля здобуття волі й національної гідності. Єремія плаче над долею євреїв, які потрапили за гріхи батьків у неволю до своїх колишніх рабів. Князів їхніх страчено, старійшини не в пошані, молодь знемагає на рабській праці, а поети-пророки німіють. Цілковито виразна аналогія з Україною, очевидна проекція образу біблійного Єремії на своє, як поета і духовного провідника нації, покликання» *[*Дзюба 2001: 24–25].

До образу пророка Т. Шевченко підходив і через образ юродивого, ким у християнській традиції називали людей, котрі

брали на себе з любові до Бога та ближнього один із подвигів – юродство. «Такі люди не лише з власної волі відмовлялися від будь-яких благ та вигод земного життя, а удавали божевільну людину, котра не визнає ні пристойності, ні почуття сорому. Таким чином вони, незважаючи ні на що, говорили правду в очі сильним цього світу, викриваючи несправедливість» *[Ісіченко 2003: 31]*. В іншому значенні юродивий постає як той, хто пізнав правду, яка несе страждання, і не відмовився від неї.

Шевченкознавець М. Кириченко вважає: «У поемі «Юродивий» автор використовує гру різних значень цього образу: «А ви – юродиві – тим часом, / Поки нездужає капрал / Ви огласили юродивим / Святого лицаря» [Шевченко 2001: 259]. У першому випадку «юродиві» – означають морально. зубожілих людей, нікчем», а. в другому випадку «юродивий» – той, хто перший виступає за честь і гідність людей, діє, коли всі мовчать, не боячись покарання» [Кириченко 2007: 365].

У поемі «Марія» Т. Шевченко «намагається дати поетичний парафраз євангельського сюжету, показуючи земне життя Богородиці, яка виховує свого сина – проповідника Божого вчення» [Ісіченко 2003: 31]. За поетовою версією головна героїня порятувала християнство від загибелі. Т. Шевченко намагався показати Марію і як матір Бога, і як матір людини, тобто «висвітлити й містичний момент, і соціальний аспекти вимір образу Матері. Містичний аспект автор відтворює адекватно. Натомість у пошуках соціальної форми він зупиняється на постаті знедоленої селянки... типовій для сучасного йому суспільства» [Яковина 2010: 40]. Аналогічне мислення притаманне Т. Шевченкові як авторові поеми «Марія» і його поетичному таланту взагалі.

Дослідники відзначають, що «літературні й духовні джерела поеми пов’язані з історичним досвідом існування українського народу. Автор уводить в український контекст образи євангельських Діви Марії, Йосипа, Ісуса, Єлизавети, Івана Предтечі, архангела Гавриїла, Симеона та інших так, що ментальність, психологія, звичаї, побут українського народу дифузуються з історичними реаліями життя палестинських персонажів» [Яковина 2010: 40].

Поет неодноразово наголошував на значенні Марії для спасіння людства: «... За Сином праведним своїм / І ти пішла...

/...поки не дійшла / Аж до Голгофи» [Шевченко 2001: 326]; «Воззри, Пречистая, на їх, / Отих окрадених, сліпих / Невольників. Подай їм силу / Твойого мученика-Сина...» [Шевченко 2001: 311]. Коли учні Христа зневірились, вона єдина стає опорою і надихає їх мандрувати світом та нести Слово Боже: «Своїм святим огненним словом! / Ти дух святий свій пронесла / В їх душі вбогії» *[Шевченко 2001: 328]*.

Біблійні образи Христоса і Марії виражають у Т. Шевченка різні форми пророцтва. Прозріння героїні поеми «Марія» відбувається внаслідок усвідомлення правдивої місії її сина-пророка, Христа. Звертаючись до хресного шляху Христа, Т. Шевченко завжди славить його Матір: «Бо за Сином / Святая Мати всюди йшла, / Його слова, його діла – / Все чула, й бачила, і мліла, / І мовчки трепетно раділа, / На Сина дивлячись...» [Шевченко 2001: 326*]*.

У поемі «Марія» поет возносить у материнстві до лику святої наймичку теслі Йосифа, Марію. З іншого боку, Богородиця Марія постає в німбі святої любові матері до сина. У піклуванні Марії про Христа впізнає себе кожна земна жінка: «…і вмиє / Утомлені стопи святиє, / І пити дасть, і отрясе, / Одує прах його хітона, / Зашиє дірочку та знову / Під смокву піде…» [Шевченко 2012: 614].

У змалюванні Матері автор послуговувався власною концепцією бачення цього образу. Звідси з'являються паралелі Богоматері з покривдженими жінками, жінками-покритками, звідси і тема «байстрюка святого» у варіантах «Марії» та «Во Іудеї во дні они…», звідси і закінчення поеми про смерть Марії з голоду, типове для українських знедолених матерів.

Г. Грабович у праці «Шевченко, якого не знаємо» писав: «Сама відповідь, стосовно себе, своєї ролі Пророка, звучить в останньому архітворі, в «Марії». Мати Христова – це остаточна символічна проекція самого себе, носія Слова» [Грабович 2000: 275].

Т. Шевченко бачить у людині найдосконаліше творіння Боже. З глибин народної моралі несе ліричний герой поета асоціацію жінки-матері з Богородицею: «Дивлюся іноді, дивлюсь, / І чудно, мов перед святою, / Перед тобою помолюсь» [Шевченко 2012: 526].

У шевченковому світі жити повнокровним життям – це поєднувати зовнішню красу з заможністю, мати люблячу родину, особисту свободу і володіти приватною власністю як запорукою незалежності.

Дослідниця Т. Бовсунівська виділяє в тісному взаємозв'язку дві смислові лінії розгортання теми пророка в творчості Т. Шевченка: як месії, який «Поніс лукавим правди слово! / Не вняли слову! / Розп'яли!» [Шевченко 2001: 327], та як жінки, прозріння якої проходить з часом. Тобто, «жіноча й чоловіча лінії смислових нагромаджень поєднуються в апогеї свого розвитку, Дві досконалі особистості, два символи служіння народові» [Бовсуніська 1997: 7].

Шевченкознавці акцентують на тому, що поема «Марія» «з огляду на об'єкт свого зображення вже в задумі передбачалася як одна з найскладніших художніх систем. Діва Марія поєднує в собі непоєднуване: материнство і дівоцтво, материнство боже і людське, абсолютну покору і безмежну боротьбу, тихість (непомітність) у щоденному житті і водночас глобальні (величні) наслідки свого життя для історії людства. Так вона змогла поєднати небо і землю, час вертикальний (онтологічний) і час горизонтальний (історичний)» [Яковина 2010: 45].

Старозавітними пророками в Святому Письмі Т. Шевченко особливо захоплюється в останній період своєї творчості. Глибоко індивідуальними є його переспіви біблійних пророків у текстах: «Подражаніє 11 псалму», «Ісаія. Глава 35», «Подражаніє Ієзеклію. Глава 19», «Осія. Глава XIV». Імена біблійних пророків Т. Шевченко виносить у заголовки творів і вказує глави їхніх книг, які наслідує, які були для нього творчим імпульсом, стимулювали творчий задум для написання оригінальних поезій. Запозичену провідну думку чи сюжет Т. Шевченко глибоко переосмислював, модифікував. «Біблійна давнина ставала українською сучасністю, актуалізувалася» *[Кириченко 2007: 367]*.

Звертався Т. Шевченко до образів святих апостолів. Мотив розмови Бога з апостолом Петром як доглядачем райської брамі, навіяний переказами про святого апостола Петра, використовується в містерії «Великий льох».

Сюжет поезії «У Бога за дверима лежала сокира...» залучає мотив мандрів Бога світами з апостолом Петром. У поезії «І Архімед; і Галілей...» згадуються «святиє предтечі» християнства,

що стає зрозумілим у контексті асоціативного ряду основних християнських символів (хліб і вино як тіло й кров Христа). «Вченню апостолів Т. Шевченко надає антимонархічного характеру, що, однак, не було безпосередньо притаманним науці перших проповідників Євангелія» [Ісіченко 2003: 32]. Про прихід «апостола правди і науки» мріє поет у вірші «І день іде, і ніч іде...».

Вінцем апостольського шляху виступає у Т. Шевченка мучеництво. В поемі «Неофіти» завдяки «слову новому», слову «любові, правди і добра» сталося навернення навіть учасників поганської оргії: «І ситий, / І п'яний голий отой Фавн, / і син Алкід твій, і гетери – / Всі-всі упали до землі перед Петром...» *[Шевченко 2001: 248]*. Проте «На хресті / Стремглав повісили святого / Того апостола Петра...» [Шевченко 2001: 249].

Образи неофітів – новонавернених до якоїсь віри, вчення – у поемі Т. Шевченка осмислено як перших християн. Проповідь апостола Петра навертає Алкіда – головного героя твору і його сподвижників до нової правди. Кинувши безтурботні втіхи оргій задля катакомб, вони стають неофітами.

Хоча Т. Шевченко писав, що поема «Неофіти» нібито з римської історії, а насправді поет викривав сучасний йому державний лад царської Росії, засуджував деспота царя, пророкував близьку перемогу революціонерів (неофітів). У поемі також подана історія народження пророка з «кроткої» жінки-матері Алкіда, на тлі катувань її сина-пророка.

Удавався Т. Шевченко й до жанру молитви, що є вищою формою духовного самовираження людини, а в українській духовності через побожність стає ознакою народного світовідчуття. Мотив молитви перед початком справи зустрічаємо наприкінці вступу, пісні кобзаря Волоха, промові благочинного («Гайдамаки»), в спів козаків-невольників («Гамалія»). Молиться до Бога за Україну Павло Полуботок «Сон – у всякого своя доля...»), закликає до молитви Ян Гус («Єретик»). Материнська молитва за дитину спрямовується до Матері Божої («Сова», «І виріс я на чужині...»); Козацьку молитву до «Межигорського Спаса» згадує в думі кобзар Степан («Невольник»). Помираючи, Ганна читає «Отче наш» (поема «Наймичка»), як і старий герой вірша «І досі сниться під горою...». На початку і в останньому вірші циклу «В казематі» автор закликає «соузників» молити Бога за Україну. Життя в

молитві вимірюють для себе персонажі віршів «Буває, в неволі іноді згадаю...», «Муза». Ревно моляться до Бога старий козак – персонаж поеми «Сон – Гори мої високії...», Семен Палій («Червець»), Молода генеральша («Петрусь»). Окремі твори Т. Шевченка набувають форми віршованої молитви («Заросли шляхи тернами...», «Лічу в неволі дні і ночі...»).

Отже, Біблійні образи й мотиви в поетичних творах Т. Шевченка набувають суб'єктивного художньо-ідеологічного вираження, системних зв'язків, структурують історичну пам'ять українського народу, співвідношення між універсальним (святим) і національним (освяченим). Наукові розвідки подібного напрямку мають подальшу перспективу в контексті літературознавчого дослідження творчого доробку Тараса Шевченка.

Література:

Бовсунівська 1997: Бовсунівська Т. Тема мовчазного пророка в українському романтизмі // Дивослово. – 1997. – № 3. – С. 3–8.

Грабович 2000: Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо (з проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета). – К.; Критика, 2000. – 317 с.

Дзюба 2001: Дзюба І., Жулинський М. На вічному шляху до Шевченка // Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. / Редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та і ін.: Т. 1: Поезія 1837–1847. – К.: Наукова думка, 2001. – С. 9–66.

Зайцев 1994: Зайцев П. Життя Тараса Шевченка. – К.: АТ «Обереги», 1994. – 456 с.

Ісіченко 2003: Ісіченко І., Яковина О. Християнська агіографія у творах Тараса Шевченка // Слово і час. — 2003. — №3. — С. 29– 35.

Кириченко 2007: Кириченко М. Образ пророка в поезії Шевченка останнього періоду творчості як втілення високої культурологічної місії поета // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук, праць. – Вип. 26. – К.: Акцент, 2007. – С. 362 – 371.

Наливайко 2007: Наливайко Д. Стиль поезії Шевченка // Слово і час. – 2007. – №2. – С. 3–16.

Шевченко 2012: Шевченко Т. Г. Кобзар. Вперше зі щоденником автора / Т. Г. Шевченко; упоряд. та комент. С. А. Гальченка; перед. І. М Дзюби. – Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2012. – 960 с.

Шевченко 2001: Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 1: Поезія 1837 –1847. – К.: Наукова думка, 2001. – 784 с.

Шевченко 2001: Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів: У 12 т. Т. 2: Поезія 1847 –1861. – К.: Наукова думка, 2001. – 784 с.

Яковина 2010: Яковина О. Благовіщення та образ Богородиці в церковній

традиції і в поемі Тараса Шевченка «Марія» // Слово і час. – 2010. – № 3. – С. 39–46.

Artykuł przedstawia osobliwości funkcjonowania biblijnych obrazów w tekstualnym polu twórczości poetyckiej Tarasa Szewczenki. Akcentowane jest zadanie biblijnego tekstu – nawiązywanie i utrzymywanie związku dialogicznego między przeszłością a współczesnością oraz projektowanie rozwoju duchowego przyszłości.

Słowa-klucze: *biblijne obrazy, motywy, kultura chrześcijańskie, obraz matki, słowo Boga, twórczość, Taras Szewczenko.*

Федосій О.О., к.філол.н., (Київ)

УДК 821.161.2 - 32.09

Художня специфіка відтворення сьогодення у творчості Галини Тарасюк

У статті проаналізовано художню специфіку новелістики Галини Тарасюк. На матеріалі творів з`ясовано домінантні чинники творення жанрових форм новелістики; розкрито сюжетно-композиційні, проблемно-тематичні, образні, наративні особливості новел; окреслено характер психологічної деталі, настроєвої домінанти, особливості художнього конфлікту; зосереджено увагу на потребі утвердження морально-етичних цінностей, які знецінюються у сьогоденні.

Ключові слова: *новела, характер, психологізм, внутрішній драматизм, духовні цінності, морально-етичні цінності.*

In the article it is analyzed the specific artistic short story of Galina Tarasyuk. On the material of short stories it is revealed a dominant factor in creating genre forms; series plot composite, problem-thematic, figurative, narrative features of stories;it is outlined the nature of psychological details, voluble dominant artistic conflict. It is focused on the need to preserve the moral and ethical values depreciated in the context of modernity.

Key words: *novel, character, psychological, inner drama, spiritual values, moral and ethical values.*

Проблематика багатьох новел Галини Тарасюк пов’язана з розкриттям психології, характеру людини. «[...] для мене головне – людський характер, навіть радше соціальний тип як суспільне явище, породжене часом. Я просто одержима колекціонуванням

людських характерів» [1, с. 10] – зізналася письменниця в одному інтерв`ю. Своїми творами Галина Тарасюк засвідчила вміння помічати неповторне в людині й майстерно відтворити різноманітні нюанси характеру, психологію, внутрішній світ.

Психологізм, змістова концентрація зумовлюють формування підтексту, філософсько-алегоричного плану новел. Як зазначає Г. Паламарчук, у творах Галини Тарасюк «конкретика непомітно змінюється алегорією, звичайна річ засвічується як символ, залучаючи до твору такі шари інформації й емоцій, які уява здатна з того відтворити» [2, с. 122].

Жанрові структури новел письменниці позначені загостреними конфліктами, сюжетним динамізмом, наявністю інтриги, художньої деталізації, розмаїттям наративних форм (монолог-роздум, діалогізований монолог, монолог-спогад, авторське мовлення, елементи розмовного мовлення тощо).

Письменниця у таких новелах, як: «Вгору стежкою, що веде вниз», «Війна, кругом війна», «Ірокез – брат ірокеза», «Ковчег для метеликів» - акцентує увагу на потребі збереження морально-етичних концептів, які знецінюються у контексті сучасності, протиставляючи байдужості, бездуховності, моральній деградації пріорітети людяності, співпереживання

Так у новелі характер героя «*Вгору стежкою, що веде вниз*» (інша назва – «І Бог покинув його...») розкривається у контексті життєвого катаклізму. Очікуючи в лікарні звістки з реанімаційного відділення про стан своєї онуки, високий посадовець відтворює у пам`яті події свого життя, оцінює власні вчинки. Завдяки використанню таких форм внутрішнього мовлення, як діалогізований монолог, монолог-спогад та монолог-роздум, письменниця психологічно вмотивовано передає драматизм внутрішнього конфлікту. Моделювання колізії відбувається таким чином, що у свідомості персонажа трагічна ситуація сприймається як кара Божа. Лише у критичний момент герой усвідомлює, що все своє життя нехтував справжніми цінностями людського буття, жертвуючи заради кар'єри, слави й матеріального добробуту щирістю, людяністю й чесністю. Так, аби досягти високих посад за радянської влади, герой двічі відрікався від рідного батька, адже той був учасником ОУН – УПА. Зі зміною влади, герой відвідує могилу батька, впорядковує її, але не тому, що розкаюється у своїх

вчинках, а тому, що треба було пристосовуватися до нових умов і, як наслідок, «він, син славного вояка ОУН – УПА, репресованого, гнаного большевиками, вже сидів у президіях демократичних зібрань, як це недавно на компартійних пленумах» [3, с. 165].

Відтворюючи запізніле прозріння героя, Галина Тарасюк акцентує увагу на проблемі збереження духовних цінностей, наголошує на важливості морально-етичних основ людського буття. Перед трагічним фактом герой відчуває себе вже не високим посадовцем, якому все підвладне, а безпомічною маленькою людиною: «Чому не був біля матері в останні хвилини, чому не поїхав на похорон батька? Що він за людина? Чому знав лиш кар'єру, кар'єру, кар'єру?.. Чому дорожив не тим, не тим, чим треба було дорожити?! [...] І з його грудей виривається крик, безпомічний, благальний крик безпомічної перед ударами долі маленької нещасної людини [...]» [3, с. 168–169].

Важливу роль у поглибленні психологічної характеристики зображуваного та в розкритті змістового плану відіграє назва твору. На рівні підтексту відчутним є асоціативний зв'язок між «стежкою, що веде вниз» та життям героя. Трагедія полягає у тому, що, нехтуючи справжніми цінностями, орієнтуючись на оманливі ідеали, герой вважав, що підіймається вгору, хоча насправді йшов униз.

На проблемі моральної деградації людини акцентована увага у новелі *«Війна, кругом війна».* Ксеня, яку батько навчив вірити у «невичерпний творчий потенціал рідного народу» [3, с. 225], попри життєві негаразди намагається зберегти ідеалістичне уявлення про людину. Прагнучи знайти відповідь на те, хто і з якою метою знищив її сад, героїня починає сумніватися у силі гуманістичних первнів, морально-етичних принципів, які, як вона була переконана, домінують у людській природі: «Коли вона побачила перед собою замість квітучого раю витоптану пустелю, її охопила така розпука, ніби почалася третя світова війна. Війна без фронтів і героїв, з одними агресорами і мародерами» [3, с. 225]. Здогадуючись, що її сад знищив Вітька Стрельцов, від якого їй часто доводилося захищати його ж рідну матір, Ксеня приходить до висновку про те, що завершення Другої світової війни не означає знищення війни як явища – вона досі триває у душах людей: «[...] всі війни починаються з маленької сварки кількох підлих людців, котрі не

вміють прощати, а тому сама всім прощала і прощалася із своїм дачним прожектом, з наївною мрією про власний квітучий сад. Але – поки що, як і належить невиправній ідеалістці. Тимчасово. Доки в наших похромлених хромосомах не скінчиться, нарешті, Друга світова, і ніколи не почнеться Третя...» [3, с. 230]. У конструюванні окремих епізодів письменниця акцентує увагу на функціонуванні негативних явищ, які осмислюються як причина моральної деградації людини, як передумова руйнування гармонії людських стосунків.

У новелі «*Ірокез – брат ірокеза*». Герой твору – професійний і досвідчений журналіст Микола – у боротьбі за збереження робочого місця, якого позбавляють за два роки до пенсії, намагається зберегти чесність і безкомпромісність, «попри все – не забуває про правду, намагається доносити її до людей, сіяти добре, світле і вічне!» [4, с. 83]. Реалістично зображуючи реалії сучасного життя, Галина Тарасюк показує, що, на жаль, перемагають не такі, як Микола, а такі, як Дусько, або голова району, тобто представники «нового покоління політиків»: «А яке їм [...] взагалі діло до твоєї пенсії, чесний, терплячий дурню, коли вибори – раніше, через рік, і їм треба свою людину посадити на твоє місце, бо ти – нічий. За тобою ніхто не стоїть. Жодна партія!» [4, с. 82]. Правдиве розкриття потворних явищ сьогодення здійснюється через моделювання образу народного обранця – Григорія Шарамиги. Безпідставно принижений, позбавлений посади, Микола їде по допомогу до Шарамиги – свого колишнього товариша, якому колись посприяв у проходженні до Верховної Ради. Зарозумілість, духовне убозтво Шарамиги виявляються в епізоді спілкування героїв, у ставленні до Миколи та його прохання. За відсутності інших варіантів, Микола змушений погодитися на пропозицію колишнього товариша працювати в його офісі «таємним інформатором-стукачем» [4, с. 95].

Назва забутого індіанського племені – ірокези – у творі набуває семантики антитези до понять «українці», «козаки» і пасує окремим представникам влади, риси яких уособлені в образі Григорія Шарамиги. Ірокезом відчуває себе й Микола, адже чесні, непідкупні, зі стійкими моральними принципами люди у наш час не раз викликають здивування, аналогічне до того, яке пережив і сам герой, коли побачив «хлопчаків з приклеєними до бритих голів

північними чубами ірокезів» [4, с. 94]. У межах сконденсованої форми твору розкриття вчинків героїв значною мірою відбувається через внутрішнє та діалогічне мовлення, що сприяє поглибленню психологічної характеристики зображуваного. Моделювання ситуаційних та психологічних колізій спрямоване на реалізацію основного мотиву – розкриття й засудження потворних явищ сьогодення.

Роль таких морально-етичних цінностей, як милосердя, співпереживання, любов, відповідальність, актуалізується у сповненій трагізму новелі «*Ковчег для метеликів*». Взаємопроникнення реальних та ірреальних чинників створює особливу часопросторову модель, у якій зміщені межі між дійсним і фантастичним, земним та потойбічним, тимчасовим і вічним. Постійне балансування Метелика – хворої дитини – між життям і смертю формує двоплощинну модель буття і відповідну образність: летюче дерево, Бог, Ангелик – з одного боку, батьки, баба, лікарі – з іншого. Психологічно вмотивовано письменниця відтворює особливий внутрішній світ дитини, яка страждає від нападів страшної хвороби і, разом з тим, радісно сприймає життя, «любить літати» [5, с. 483] і сміятися, сповнена відчуттям «безмежного, сліпучого, всепоглинаючого щастя. Щастя, що він – є!» [5, с. 483]. Показуючи, як хвороба Метелика визначає ставлення до нього його рідних батька й матері, Галина Тарасюк акцентує увагу на батьківській байдужості, безвідповідальності. Хвора дитина стає непотрібною батькам, адже є тягарем для них («Мама з бабою часто плакали, тато все рідше приходив додому, а навесні взагалі пропав. [...] А незабаром не стало і мами. Пішла кудись і забрала з собою Метеликове щастя» [5, с. 487, 488]). У тому, що «ковчегом» для таких дітей, як Метелик, найчастіше стає інтернат, полягає гірка правда життя, яка хвилює письменницю, не залишає байдужим і читача.

Віра у перемогу милосердя і любові звучить у кінцевій частині твору: мама Метелика, бачачи свою дитину на межі життя і смерті, усвідомлює, що ніколи не зможе його залишити, а в словах лікаря стверджується сила любові, яка має стати головними «ліками» для таких дітей, як Метелик: «І тільки любов їх може вилікувати від того, що ми називаємо недугою, синдромом... Точніше, адаптувати до нашого, людського суспільства... Інакше,

без любові, вони зупиняються в розвитку і залишаються... інвалідами, звичайно, в нашому розумінні...» [5, с. 495]. Через розкриття ще одного значення оригінального художнього образу – ковчегу для метеликів – увиразнюється гуманістичне спрямування новели, наголошується на потребі переосмислення ставлення як суспільства, так і родини до невиліковно хворих дітей: «[...] насправді вони не хворі, а заслані з якоїсь планети, яка на грані техно-екоекзогенної катастрофи, до нас, на землю. [...] наша планета для них – своєрідний Ноєв ковчег... Ковчег, який ми, на жаль, давно перетворили на смітник. А тому-то ці діти не можуть адаптуватися і... хворіють...» [5, с. 494].

Отже, твори Галини Тарасюк тяжіють до художнього моделювання тем, пов'язаних із суспільно-політичними, морально-етичними реаліями сьогодення, авторка акцентує увагу на злободенних та негативних явищах сучасного життя. Глибокий соціально-психологічний аналіз епохи здійснюється через відтворення оригінальних характерів, через розкриття світовідчуття окремої людини на зламі століть.

Література:

1. Галина Тарасюк: «Я пишу «українську трагедію...» // Демократична Україна. – 2004. – 15 грудня. – С. 10.
2. Паламарчук Г. Ролі та любов Галини Тарасюк / Г. Паламарчук // Вітчизна. – 1996. – Ч. 1–2. – С. 118–124.
3. Тарасюк Г. Новели: Проза / Г. Тарасюк. – Бровари: Видавництво ПП «МН ТРК «Відродження», 2006. – 416 с.
4. Тарасюк Г. Короткий танець на Віденськім балу. Новели / Г. Тарасюк. – Бровари: Видавництво ПП «МН ТРК «Відродження», 2009. – 222 с.
5. Тарасюк Г. Ковчег для метеликів: новели / Г. Тарасюк. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 500 с.

В статье проанализирована художественная специфика новеллистики Галины Тарасюк. На материале произведений выявлены доминантные факторы создания жанровых форм новеллистики; раскрыто сюжетно-композиционные, проблемно-тематические, образные, нарративные особенности новелл; очерчено характер психологической детали, доминанты настроения, особенности художественного конфликта; сосредоточено внимание на необходимости утверждения морально-этических ценностей, которые обесцениваются в настоящем.

Ключевые слова: *новелла, характер, психологизм, внутренний драматизм, духовные ценности, морально-этические ценности.*

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ірина Свинцова, викл. (Дрогобич)
Олена Зимомря, доц. (Ужгород)

УДК 801.1.631.5:82.0-1
ББК 83.07

Словесно-поетична образність художнього тексту: дискурс авторської рефлексії

У статті здійснено спробу проаналізувати словесно-поетичну образність художнього тексту, що у семіотичному просторі містить приховані смисли крізь призму імпліцитної інформації.

***Ключові слова**:словесна образність, поетична образність, художній текст, авторська рефлексія.*

Словесно-поетична образність змістової структури, якщо розглядати її у семіотичному просторі, містить приховані смисли, які проступають крізь призму імпліцитної характеристики. Смисл художнього тексту слід оцінювати з проекцією на аспект розуміння та інтерпретації. Необхідність такого розгляду пов'язана з тим, що смисл тексту є продуктом розуміння, а розуміння – результатом авторської рефлексії. Цією обставиною пояснюється нестача традиційних лінгвістичних учень про смисл, де він зазвичай трактується занадто вузько і не пов'язується з процесом і суб'єктом розуміння.

Серед категорій, які визначають міру художності тексту, особливо значущими постають приховані смисли. Для читача наявність неявно вираженого смислу підвищує цінність поетичного висловлення, а новизна робить його креативно зарядженим. При цьому дієвість імпліцитної інформації ґрунтується на складності, нетривіальності її видобування, на інтерпретації повідомлення, оскільки все це є творчість, а творчість «завжди глибоко пізнавальна» [Бахтин 1986, 382].

Варто підкреслити: В.І. Карасик слушно наголошує, що спілкування на рівні вивідного смислу завжди присутнє в нормальній людській взаємодії, учасники спілкування постійно щось домислюють. Однак міра безпосередньо вираженого та міра

гаданого смислу можуть виходити за рамки очікувань адресата. Підвищене використання в мовленні імплікатур, вивідних смислів, підтексту підвищує статус мовця в очах адресата і статус адресата у власних очах. Спілкування на рівні імплікатур – престижний різновид вербальної комунікації [Безугла Л. Р. 2007,*18;* Карасик В. И. 2010, 193].

Текст, а особливо поетичний, може бути ефективним засобом створення й трансформування індивідуальних структур знання, оскільки процес сприйняття і породження мовлення пов'язаний з операціями над когнітивними структурами – їх побудовою, наповненням новою інформацією, внесенням до них часткових або принципових змін. Смисл тексту, його значення для індивіда є функцією тієї вкоріненої в досвіді індивіда когнітивної схеми, яка залучається для його розуміння. «Смисл присутній у висловленні у прихованому вигляді і може бути виведений з нього шляхом міркування й умовиводу. <…> Прихованість, неявний, закодований характер смислу проявляється й у його метафоричному епітеті «внутрішній», який підкреслює неможливість його безпосереднього спостереження, а також в епітеті «глибокий», що поєднує в собі два семантичних компоненти: «істотний» та «прихований». Смисл, виражений – «закодований» – в естетично значимій формі, стає культурною цінністю» [Кобозева И. М. 2000,307].

Аналіз праць, присвячених смислу та, відповідно, моделям розуміння, дозволяє умовно виділити три моделі побудови текстового смислу.

Перша модель являє собою антиномію *«автор → текст»* і зводить смисл тексту до авторського замислу, тобто ґрунтується на переконанні, що смисл «закладається», «упаковується» автором у текст і повинен у незмінному, заданому ним вигляді відтворитися читачем. За такого підходу смисл тексту розглядається як категорія, що має надособистісну, об'єктивну природу. Ця модель розуміння заводить дослідників у «глухий кут» при поясненні існування множинності тлумачень тексту, а також причин збільшення смислового обсягу («прирощення змісту») художнього твору в діахронічному зрізі від епохи до епохи.

Друга модель «*текст → читач»* пояснює смисл тексту лише суб'єктивними читацькими уявленнями, виключно

особистісними характеристиками суб'єкту розуміння. Ця модель відзначається суб'єктивізмом і взагалі призводить до песимістичного заперечення інтерсуб'єктивного начала в художній комунікації. Наслідком такого підходу стає ствердження неможливості пізнання його істинного смислу, а отже й неможливості діалогу між автором і читачем. Однак ігнорування діалогічності художньої комунікації не відповідає дійсному стану речей, оскільки, в діалозі існує лише одне-єдине переломлення променів думки – це переломлення створює співбесідник.

Вирішення цих проблем пропонує третя модель, яка ґрунтується на ствердженні суб'єктивно-об'єктивної природи художнього смислу. Виходячи з цієї концепції, діапазон осмислення не може обмежуватися ані виключно тим, що мав на увазі автор, ані виключно кругозором реципієнта. Він визначається їх дискурсивною взаємодією за трьохкомпонентною схемою «*автор – (кон)текст – читач»*. При цьому взаєморозуміння між інтерпретатором і творцем тексту виникає не одразу й остаточно, а очікується, проектується, трансформується та корегується. Це відбувається у постійному «коливанні» від одного до іншого через наявну цілісність, яка реконструюється. Хоча, мабуть, доцільніше говорити про процес породження смислу як про «конструювання» (а не реконструкцію) смислу, яке здійснюється у свідомості реципієнта. При цьому єдиною «наявною цілісністю» для читача є текст, його змістово-виражальна структура, в якій матеріалізується авторська художня свідомість у вигляді художнього образу, об'єктивованого мовними засобами.

Відносна сталість смислів, незважаючи на розбіжності індивідуально-смислових контекстів читачів, пов'язана, насамперед, з фіксованим характером художнього тексту, з тією обставиною, що текстові засоби, які реалізують авторські смисли, залишаються незмінними навіть у разі істотних змін позатекстового простору. Смисл тексту є не тільки суб'єктивним і мінливим, а є структурованим соціальними контекстами: неможливо приписати довільний смисл даному висловлюванню, оскільки кожне слово, що входить до його складу, є додатковим обмежувачем для інших, і кінцевий смисл фрази є лише певною сукупністю тлумачень, значно меншим від суми всіх значень слів, які входять до цієї фрази. Те ж саме можна сказати й про

використання висловлювання в певній ситуації живого спілкування, яка ще більше обмежує спектр можливих прочитань.

Недосконалі антиномії першої та другої моделей побудови текстового смислу змінюються у третій «досконалішою» тріадою. Така модель породження смислу може бути подана у вигляді трикутника, вершинами якого відповідно є автор, текст і читач, а напрям стрілок демонструє зумовленість тієї чи іншої складової смислу: А → Т (текст є результатом діяльності авторської свідомості і містить у собі замисел автора), Т → Ч (читач розуміє текст на основі самого тексту і через нього проникає в авторський замисел). У той самий час авторський замисел певною мірою зумовлено орієнтацією на потенційного ідеального читача, на його очікування, уподобання, проблеми, що його хвилюють, і являють собою «авторську програму адресованості» [Воробьёва О.П. 1993, 25].

Йдеться про певну схему, що містить діалектичний взаємозв'язок складових смислової структури художнього тексту, який у цьому розумінні є утворенням і закритим (у віднесеності до конкретного читача), і відкритим (направленим у майбутнє до нових читачів).

Звернення читача безпосередньо до тексту як маніфестованої мовними знаками естетичної цілісності, єдиного джерела смислу, вираженого у структурі тексту і його засобами, зумовлює існування єдиного інваріантного смислового ядра (певного концептуального прототипу), яке наближає нас до авторського замислу. Це ядро передує всім можливим варіаціям і водночас кожного разу породжується ними як певна середня величина. Тож структура А ↔ Т ↔ Ч, подана у формі трикутника, постає як універсальна інваріантна смислова структура. Разом із тим, автор і читач – це ті межі, в яких текст з'являється й існує як смислова єдність і як смислова множинність.

Відсутність прямої репрезентації прихованих смислів не є свідченням їхньої ефемерності: вони закріплені у тканині тексту і саме в ній знаходять своє опосередковане вираження. Однак з усього обсягу засобів репрезентації прихованих смислів особливого інтересу набувають словесно-поетичні образи (СПО) як найбільш індивідуальні елементи стилю письменника.

Усі концепції образу словесного мистецтва, що існують у сучасній науці, можна умовно звести до таких: 1) образ – це уявлення дійсності у свідомості людини, що виникає при сприйнятті художнього слова (нім.: Gestalt); 2) образ – це внутрішня форма та форма існування художньої ідеї (імплікатура); 3) образ – це знак іконічного типу (троп). Усі ці концепції є комплементарними, тобто не виключають одна одну, а репрезентують лише одну з граней СПО. По відношенню до свого змісту поетичний образ словесного мистецтва є вираженням певної авторської ідеї, поданої в особливій, ейдемічній формі. Натомість у своїй знаковій функції образ є тропом (у вузькому сенсі) чи будь-яким іншим словом поетичного тексту (в широкому розумінні).

Слід розрізняти образи, створювані на основі тропів, і образи, породжувані стилістично нейтральним словом під впливом поетичного контексту. В такому аспекті СПО (троп / поетичне слово) належить до елементів форми художнього тексту, поєднаних поняттям «змістова форма». Тим самим триєдність, яка постулюється в образі, повторює єдність мовної складової (змісту), символічного смислу (функції), засобів і способів його вираження в художньому тексті (форми). У зв'язку з цим СПО можна визначити як знак іконічного типу – складне утворення, що постає як єдність смислу (змістової сторони образу), форми його репрезентації (внутрішньої форми, зображення) і знаку (зовнішньої форми).

У художньому творі виділяється така ієрархія образів: *символічний образ* твору як концентроване вираження його ідеї, що зливається з поняттям смислу, чи стилю твору та виникає із сукупності усіх його мовно-композиційних особливостей, і *живописний образ*, який викликає зорові асоціації, пов'язані з поетичним зображенням.

Функціонування образу в лірико-поетичному тексті зумовлене тим, що смисл, який він породжує, завжди більший від буквального. Прихований за буквальним змістом окремого образу смисл є «статичним», тобто прив'язаним до певного текстового фрагменту. Натомість смисл, породжуваний у динаміці *суміжних образів*, у їх взаємодії з іншими образами і текстовим цілим при нашому осмисленні його у плані всього твору можна назвати динамічним.

Саме смислова ємність СПО зумовлює його функціонування в ЛПД у ролі актуалізатора художнього змісту: фокусуючи в собі авторську ідею, образ стає своєрідним смисловим конденсатором і одночасно джерелом прихованого смислу. В зв'язку з цим високий рівень *тропеїчності* можна вважати показником ідейно «сильних» текстів, їхньою відмінною ознакою, а образність – способом репрезентації прихованих смислів у цій категорії текстів.

Порівняно з іншими тропами функціонування *метафори* пов'язане з набагато більшим ступенем суб'єктивності реалізованого нею смислу. При цьому підвищена суб'єктивність характеризує метафору і на рівні породження, і на рівні сприйняття. Закономірним є й те, що в такому розумінні смислова неоднозначність тропу оцінюється як один із параметрів творення експресивності.

Особливий інтерес становить явище розширення «поля образності» [Weinrich H. 1993, 546], яке пов'язане з перетворенням одиничної метафори тексту на тематичну і композиційну, що підпорядковує собі інші образи і «виростає» у вторинний, уже символічний план художнього твору. В цьому випадку правомірно говорити про «лейтмотивну», або «ключову» метафору, яка, пронизуючи увесь текст, набуває символічного змісту. Функціонування такої метафори в тексті визначає смислові межі підпорядкованих їй образів: вона ніби забарвлює їх у свою тональність, активуючи й скеровуючи читацьку діяльність, орієнтовану на виявлення закладених у цих образах смислів. Структурна чіткість метафори дозволяє їй оформляти відношення в тексті на рівні окремих образів, образів діючих осіб і текстових відрізків. При цьому встановлення нових зв'язків і відношень між елементами тексту є осмисленням їх у спільному текстовому просторі.

Метонімія як заміщення одного іншим будується за принципом імплікації, яке на рівні мовленнєвої реалізації постає як «згорнута синтаксична структура» [Новиков Л. А. 2000, 4]. Метонімія – це один із важливих прийомів відчуженого зображення, коли "ускладнена форма" називає предмет не безпосередньо, а через суміжне явище, як своєрідний натяк, що вимагає читацької розшифровки. Разом із тим, метонімія може

розглядатися і як особливий спосіб вираження «динамічного» прихованого смислу.

До поширених зображальних засобів належить і ***символ***, який протиставляється метафорі та метонімії. Він ґрунтується на повному суміщенні двох понять – конкретного образу і внутрішнього смислу. Транспозиція у символі – не результат простого тропеїчного переносу, а породження нового смислу за повної збереженості первинного (на відміну від метафори й метонімії, де буквальний смисл підпорядковано образному). Поєднання конкретного уявлення й абстрактного поняття (ідеї) у структурі символу зумовлює його значно більшу смислову ємність і робить його важливим засобом об'єктивації головної або однієї з основних ідей художнього твору/дискурсу.

Складна природа символу зумовлює його багатозначність, наявність у ньому певної смислової перспективи, що викликає безперервний ланцюг можливих тлумачень. Через це адекватне тлумачення смислу символу вимагає обов'язкового звернення до твору, до всього ідіодискурсу, а, можливо, й до поетичного дискурсу в цілому. Якщо скористатися типологією А. Вежбицької, яка розрізняє концепт-мінімум (неповне знання мовцем смислу слова) і концепт-максимум (всебічне, повне знання смислу слова) [Вежбицкая А. 1999, 18], то символи можна розглядати як одиниці, що об'єктивують саме концепт-максимум.

Функціонування тропів у художньому тексті відрізняється ступенем прихованості та глибини маніфестованого ними смислу, що дозволяє їх поділяти на прозорі та імплікативні. Особливістю перших є поверховість, прозорість вираженого ними смислу, а також те, що вони не вимагають особливих зусиль для експлікації смислу з боку реципієнта. Друга група тропів пов'язана з вираженням прихованих смислів глибинного характеру як породжених сукупністю їхніх парадигматичних зв'язків. Цей тип відрізняється креативністю, тісною кореляцією з контекстом і активізацією читацької рефлексії. Такі тропи мають системний зв'язок з художнім текстом як цілим: з одного боку, вони сприяють створенню цього цілого, а також розкривають у ньому свій творчий потенціал –з іншого. Таким чином створюється, за слушним визначенням М. Ткачука, «інтертекстуальне поле» наскрізних

мотивів, що сприє окресленню перцептивної рамки ліричного наратора [Ткачук М. 2006, 180; Зимомря М. 2015, 79].

І прозорі, і приховані тропи можуть бути виражені як однаковим, так і різним набором засобів. У першому випадку йдеться про тотожні образи, у другому – про синонімічні. Використання автором концептуально споріднених образів-тропів змушує читача виявляти їх сутнісну, глибинну спорідненість і проводити смислові паралелі між ними.

Література:

Бахтин 1986: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин [прим. С. С. Аверинцева, Г. Бочарова]. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.

Безугла Л. Р. 2007: Безугла Л. Р. Вербалізація імпліцитних смислів у німецькомовному діалогічному дискурсі [Текст] : Монографія / Л. Р. Безугла. – Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2007. – 332 с.

Вежбицкая А. 1999: *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков [Текст] / А. Вежбицкая [пер. с англ. А. Д. Шмелева под ред. Т. В. Булыгиной]. – М.: Языки русской культуры, 1999. – I – XII. – 780 с.

Воробьёва О.П. 1993: *Воробьёва О. П.* Текстовые категории и фактор адресата перспективи [Текст] / О. П. Воробьева. – К.: Вища школа, 1993. – 200 с.

Зимомря М. 2015, 79: *Зимомря М.* Контекст традиції та новаторства: Творчий доробок Миколи Ткачука.– Дрогобич: Посвіт, 2015.–120 с.

Карасик В. И. 2010: Карасик В. И. Языковая кристаллизация смысла [Текст] / В. И. Карасик. – Волгоград : Парадигма, 2010. – 422 с.

Кобозева И. М. 2000: Кобозева И. М. Лингвистическая семантика : учебник для вузов [Текст] / И. М. Кобозева. – М.: УССР, 2000. – 350 с.

Новиков Л. А. 2000: *Новиков Л. А.* Лингвистическое толкование художественного текста [Текст] / Л. А. Новиков. – М.: Наука, 2000. – 312 с.

Ткачук М. 2006: Ткачук М. Інтертекстуальне поле Франкового діалогу в збірці «Мій Ізмарагд»// Ткачук. М. П. Лірика Івана Франка.– Тернопіль-Київ: Світ знань, 2006. – 296 с.

Weinrich H. 1993: *Weinrich H.* Textgrammatik der deutschen Sprache [Text] / H. Weinrich. – Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich : Dudenverlag, 1993. – 1111 S.

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЗСТВО

Fatma Ali-Zadeh, Senior lecturer Baku Slavic University, Azerbaijan

Sociocultural reforms and the problem of free speech

(based on the «HAYAT»[1])

In the early 20th century straining of the socio-political processes in Russia resulted in demonstrations and strikes that eventually led to signing of the Manifesto by the ruling circles. The Manifesto signed by the government led to a series of reforms. Freedom of speech, press, conscience, assembly and union, as well as inviolability of person and property and other matters were promised to the people. The revolution of 1905, a number of authorities given to the people by the Tsar and its impact on the socio-political life of the country, the ongoing processes in the country were reflected on a regular basis in the «Hayat», where these issues have been studied based on the facts.
Keywords: *The Manifesto of October 17, Ahmad bey Aghayev, Ali bey Huseyn-Zadeh, freedom of conscience, First Duma, deputies.*

«…Give me the liberty to know, to utter and to argue freely according to conscience, above all liberties»

John Milton

In the early XX century social and political processes taking place in Russia as well as in Azerbaijan, the mass strikes conducted by workers, deterioration of living conditions of the peasants and thus, unrest stirred up by them rather exacerbated the situation in the country. Strikes spread across the country led the Tsarist Russia to make significant steps. The Manifesto of October 17, 1905 was one of the most important steps taken by Russia. Undoubtedly, the occurred processes were reflected in the press as well. According to the opinion of Hasan bey Zardabi, the founder of Azerbaijan's national press, «The

[1] The name of the newspaper is translated into English as "Life".

press is a mirror of the given period, time». Approaching the matter from this aspect it is necessary to
note that indeed all the socio-political processes taking place in Russia, as well as in Azerbaijan were regularly enlightened in the press in the early XX century.

The Russian text of the Manifesto of October 17 issued by Tsarist Russia was published in the 42nd issue of the «Бакинские губернские ведомости»[1] (1894 – 1916) on October 22. Initially this Manifesto was met mainly with satisfaction in Baku, which was one of the flashpoints of the revolutionary movement encompassing Russia entirely. A sense of hope was formed by the promises about freedom of speech, press, conscience, assembly, association, etc., as well as inviolability of person and property, and the people's participation in the State Duma and governing the country (1, 172 – 173). The translation of the Manifesto into the native language was published in the «Hayat» on October 25. The Azerbaijani translation of the Manifesto was made by Ahmad bey Aghayev, who previously was the editor of the «Hayat», then that of the «Irshad». The Arabic translation of the text was entrusted to Mufti of Transcaucasia Huseyn Afandi Gayibov.

The «Hayat» wrote about it:

«At the request of the Vicar Caucasian Clerical Office, the «Hayat» newspaper office sent «The New Code of Laws» translated by our editorial director Ahmad bey Aghayev to the Caucasian governors in order to distribute it among the Muslim villages». Mufti of Transcaucasia His Excellency Huseyn Afandi Ghayibov undertook translation of «The Code of Laws» into Arabic. The translation will be distributed among Dagestan villages» (3, 11august, 1905).

The author of the Manifesto was political figure Sergei Yuliyevich Witte, who was the Prime Minister of the tsarist government from 1890 to 1906 (7, 614). Let us look over some moments from the Manifesto:

«We entrust the government with our unyielding and steady wantage to give people freedom of the individual, freedom of conscience, freedom of speech, and freedom of association.

To ensure the population's participation in the Duma it is necessary to involve immediately even the class absolutely deprived of

---

[1] It is translated into English as "Baku Provincial Bulletin".

the right to be elected, as well as to note the further development of the basis of the right to be elected in the newly established code of laws» (3, 25 october, 1905). Ali bey Huseyn-Zadeh, the editor of the «Hayat» compared the events occurred in the Russian state with one of the articles on nature study by Hasan bey Zardabi. According to him, cerebral vessels are the factor of a human body that puts all the human body in motion, and he compared this factor with the occurring events: roads and railways were shown as compared to blood vessels, while posts and telegraph wires as cerebral vessels. He explained the reason, why during demonstrations the revolutionaries mainly demanded to shut down railways, posts and telegraph wires by the fact that railways met all the needs of the country and everything was brought by rail. Some information was transmitted by telegraph and post. Ali bey Huseyn-Zadeh wrote: «The class of revolutionaries have cognized the value of these two powers long ago. They realized that the importance of these two powers was above a soldier and army. The soldier is a simple tool and part of a body! They cannot move nor do anything without blood» (7, 118 – 119). Events that occurred in different regions of Russia, as well as in Azerbaijan were published daily in the «Hayat», while there was interruption in activity of railways, posts and telegraph wires, which was replaced by strikes.

From newspaper reports:

«Telegraph news

This time the railroad strike prevents work in Baku oil fields. As! Most things sent for the fields were left in the railway areas». (3, October, 1905).

The people welcomed freedom given by Tsarist Russia with pleasure. Gatherings were held and meetings were conducted. People of various strata took part in these strikes. The people hoped. They hoped that as a result of the reforms, ensuring improvement of their lifestyles, to be implemented very soon the people's living conditions would be improved, and the solution of problems like carrying out new reforms on the quality of education, on application of mother-tongue-based education system at schools, as well as on development of industry and agriculture, etc. would prove their values. As we mentioned above, demonstrations, meetings, gatherings were held during the period before and after the Manifesto of October 17, people of various strata demanding their rights from the ruling circles.

«Azerbaijani entrepreneurs' and intellectuals' inclinations to opposition started to manifest themselves. The national entrepreneurs' and intellectuals' most active representatives realized that events, which had started in Russia, were the beginning of an important period in the lives of the peoples, living on the national outskirts of the empire». (5, 58). On December 16 in 1905 a meeting comprising Baku landowners, entrepreneurs and rich folk was held in the city park, where a number of representatives among them made a speech, and in the end a requisition was prepared. The «Hayat» reported about this event in its 123 rd issue and published the content of the requisition.

Some moments from the transliterated content of the requisition:

«1. They pinned their hopes on freedom promised by the state, and requested for that freedom from the state to give it to them without fail».

It is unknown how long our Muslims will wait for freedom, and if this freedom (humane right) is not given to them without fail then what they will do, and if they are going to do something then what they are waiting for. Because freedom given on October 17 is not implemented, and what has been given, is taken back. For example, the freedom of speech and press and the freedom of association start to be taken back, and those, who have gathered in the meeting, know all this» (3, 21 december, 1905). Rousing unrest in Russia and on its outskirts could not calm down. On August 5 in 1905 Nicholas II issued a decree on establishment of the State Duma. «In less than a week after the grand opening ceremony of the First Duma (on May 5) its deputies made demands addressed to Tsar. They comprised such demands as holding general elections, abolishing all restrictions put on legislative activities of the Duma, protecting freedoms of citizen, abolishing capital punishment, preparing an agrarian reform, revising the tax system, passing to general and free education, meeting requirements of the national minorities, implementing an absolute political pardon and other demands that Liberals once put forward. However, the government obedient to Tsar refused these demands. Finally, on July 8 in 1906 the first Duma was dissolved. (6, 28 – 31). Issues concerning the State Duma were touched upon in the tsarist Manifesto of October 17, 1905, and it was emphasized in the «Hayat» that «it is necessary to involve immediately even the class absolutely deprived of the right to be elected

in order to ensure the population's participation in the Duma». The main issue concerned deputies to be elected to the State Duma. (7, 25).

In general, who are the deputies and what privileges do they have?! It was persons, who meant to act as the elected people's deputy in the State Duma, put forward the solutions of the people's all social problems as a matter of grave concern before the ruling circles, and seek ways of solution. And intellectuals of that period brought forward very polemic thoughts on this subject as «How should be our deputies?» (7, 40). The subject was touched on as a serious issue in the columns of the «Hayat», and to the question «Who are the deputies elected to the State Duma?» was given a sufficient answer: «The right to send a deputy authorized by the nation to a meeting or to that nation is called «the electoral (voting) right». These deputies solve and decide problems concerning their voters instead of them in the meeting together with the deputies elected by other nations».

The paper addresses some historical facts on the issue regarding deputies, as well as emphasizes the Muscovite kings' working principle with them three hundred centuries ago.(3, 23 december, 1905).

According to historical facts, adoption of new laws, tax collection, military affairs of the state, conclusion of peace agreements between states and other issues were resolved with deputies in state meetings. These deputies were invited from different areas of the Russian land. (3, 23 december, 1905).

After 1653 these «state meetings» were never invited again to solve the state's corrective work. Starting from 1905 the issues on solution of state affairs were again put on the agenda of the State Duma. An interesting matter about the deputies' authorities is the matter about their interferences in the work of the ruling circles, i.e. the ministers and viziers: «Each deputy of the nation and people can demand an explanation from separate ministers about governing not only officers (from the highest to the lowest rank) subordinated to ministers and viziers, but also ministers themselves and the whole government, and ask them what the government intends to do regarding such and such issues». (3, december, 1905).

Uzeyir Hajibeyov's convincing opinions that «being elected as a deputy to the Duma by the people in order to help the people to get out of a difficult position and to find a way out of the needs is a very important duty and not all can carry it out» draws the persons really

intending to be elected as a deputy to make an honest decision in their work. The publicist puts a number of issues before the deputies. If the deputy is elected among the people, then (s)he must perceive all the people's needs and pay attention to the solution of each class's peculiar needs. (7, 40).

U. Hajibeyov appreciated perfect knowledge of Russian as an important criterion for the deputies. Because a deputy without language skills could not explain the illiterate people's needs in the State Duma, i.e» ... a deputy must know Russian perfectly to explain the need properly». The deputy must be a little brave expressing his/her thoughts. Qualities like timidity, cowardice are not for the deputy. «This is a platform, where each deputy feels free to do the work (s)he considers necessary for discharging and performing his/her duty undertaken by him/her. The deputy must never forget that he is the hope – the unique one for the people. Eyes of the people, having elected him/her are just on him. It gives the deputy boldness and courage, inspires him every moment» (7, 40).

The deputy must not think about his own personal benefit, and must be guided by the people's interests. According to the news of December 23, a meeting of officers and teachers was conducted in Baku city office. The issues of participation of schools in strikes and demonstrations, as well as of closing of schools guided by this reason were discussed at the meeting. It was decided that the educational system would not benefit from joining of schools to the strikes, as these schools were not run by state resources. According to the «Hayat» report, «… afterwards, our goal is that children idly wandering during the strikes would not be at least deprived of classes. Moreover, closing the doors of our schools will be of no benefit to strikers struggling for freedom». (3, 8 november, 1905). The problem of education in the native language at high schools was one of the reforms included in the tsarist Manifesto, which expressed different opinions on the ways of its implementation now in education, as well as on involvement of teachers with a good command of Turkish in the issue and on other matters.

Abdulla Sur considered solution of the problem with textbooks important in the implementation of reforms in education. The author considered the problem of teaching from a book, each teacher wants to, unproductive. Concerning the study in the native language at high schools, Abdulla Sur, first of all, touched the question on perfectly

mastering the mother tongue by teachers. He emphasized that though some of them graduated from a university, they could not speak in their literary native language. He showed that others engaged in teaching just based on some experience, while some of them were completely inexperienced, being aware of neither a teaching method, nor nurture work, nor Turkish, nor the Turkic literature. Of course, Abdulla Sur severely criticized such men, and wished the education system to be reconsidered: problems of choosing subjects, drawing up new textbooks as soon as possible, as well as involving the educated personnel and teachers in the education process to be solved.

The Manifesto of October 17, 1905 and the resulting social and cultural reforms played a major role in the political and social life of that period, and gave some incentive to giving freedom of speech, freedom of conscience, freedom of the press, and to establishment and formation of certain organizations and unions, charities, as well as to activity of the press in Russia and Azerbaijan.

List of the used literature:

1. Huseynov Shirmammad. Leaves from our published legacy. Baku, 2007.
2. Huseynov Shirmammad. A difficult path of independence. Where are we going? Baku, 1996.
3. The «Hayat» (1905 – 1906).
4. Bayramli Ofelya. Ali bey Huseyn-Zadeh. Who are the Turks and whom do they comprised of? Baku, «Mutarjim», 1997.
5. Seyid-Zadeh Dilara. Roads leading to independence in the early 20th century. Baku, 2004.
6. Mammadov Isag, Mammadov Chingiz. The political history. Baku, 2006.
7. Hajibeyov Uzeyir. Selected works. Baku, 1985

Обострение социально-политических процессов в России начала XX завершилось митингами и забастовками, что в результате привело к подписанию манифеста со стороны правящих кругов.

Манифест, подписанный русским царем, стал причиной проведения ряда реформ. Народу были обещаны свобода слова, печати, совести, собрания, неприкосновенность личности и имущества и т.д. В газете «Хаят» («Нəyat») регулярно отображались темы революции 1905-го года, процессов, проходящих в стране, ряда полномочий,

предоставленных народу царем и влияние этого на социально-культурную жизнь народа.

Ядигяр Аскерова, диссертант

УДК 82-3=512. 162
ББК 83. 3 (5Азе) – 5

Поэзия Самеда Мансура. Поэт-гражданин

Samad Mansur, the talanted poet, publicist, playwright and amateur actor at the beginning of the 20th century was one of the intellectuals who tried his best in development way of our national culture. The major topic of the material is his lirik and satiric works, which were forgotten for some period. The ideological and artistic features of the poet's works are revealed and the reosons of the strict attitude tawards him are elucidated in the paper.
The poetry of Samad Mansoor not so common idea of Turkism, but the poet throughout his spirit and thinking was a Turk. Even those who are not familiar with his life suggest that he is for his Pan-Turkic activity was the victim of repression 1937. Therefore, in 1926 openly showed how antityurkskaya policies of the new government, the ideological pressure be confronted with the danger of the nation.

Concerns about the progress of the Azerbaijani language, literature and education, the problem of struggle against the distortion of the religious worldview is the main ideological and thematic direction the works of Samad Mansoor. Master, embraced various social issues in articles and skits, dedicated his talent and practice is the case – to the service of the people.

The author has analysed the best piesis of Samad Mansur's heritage, including the poem «all are colour», some satiric poems and carried parallels.
***Key words**: Samad Mansur, poetry, «All are colour» satire, criticism, radif.*

На початку XX століття талановитий поет, публіцист, драматург, актор-аматор Самед Мансур невтомно працював в ім'я прогресу національної культури. Ліричні та сатиричні твори колись «забутої» творчості поета складають основну тему цієї статті. Під час розкриття ідейно-художніх особливостей творів поета з'ясовуються причини заборони його творчості. Дослідження деяких сатиричних взірців із відомого вірша «Хепсі ренгідір» допомагають уявити його поетичну спадщину.

У поезії Самеда Мансура не так часто зустрічаються ідеї тюркизму, але поет всією своєю суттю і мисленням був тюрком. Навіть

ті, хто не знайомий з його життям, вважають, що він за свою пантюркістською діяльність став жертвою репресій 1937-го року. Поет уже в 1926-му році відкрито змалював, як антитюркска політика нового уряду, ідеологічний тиск зіштовхують націю на небезпечний шлях

Турботи про прогрес азербайджанської мови, літератури й освіти, завдання боротьби проти спотворення релігійного світогляду були головним ідейно-тематичними ідеями творів Самеда Мансура. Майстер, що охопив різмаїті соціальні проблеми у статтях і фейлетонах, присвятив свій талант і свою дискурсивну практичну діяльність саме цій справі – служінню народу.

***Ключові слова**: Самед Мансур, поезія, «Хепсі ренгідір», критика сатира, гумор, тематика, азербайджанська мова, ідеї тюркізму.*

Видный представитель Азербайджанской литературы начала XX века Самед Мансур был мастером с известным своеобразным художественным стилем, резкой критикой, активным, смелым, жил общественной жизнью. Он осуществлял свою деятельность как талантливый поэт, актер-любитель, умелый переводчик и общественный деятель, непрестанно трудился во имя развития национальной культуры. Лирические и сатирические произведения, художественная публицистика являются проявлениями его философских взглядов, литературными страницами его содержательной жизни. Творчество Самеда Мансура находилось в тесной связи с его личностью. Литературное отношение поэта к материалу темы не отличалось от его жизненной позиции. И в произведениях, и в жизни он выступал с позиции поборника истины.

Цель данной статьи – изучить художественные особенности поэзии Самеда Мансура.

В начале творческой деятельности талантливого поэта созрели крупные литературные деятели, существовали различные стилистические тенденции и направления в национальном искусстве, которые дополняли друг друга. Творчество Самеда Мансура, художественное мышление которого сформировалось под их влиянием, пользувалось успехами как поэзия с критическим направлением, пронизана революционными идеями, правдиво представляла жизнь народа. Неслучайно, что в многочисленных произведениях поэта-гражданина, написанных в романтическом и реалистическом стиле, на передний план выступают острое

сатирическое начало, критический подход, прямое изобличение национальных бедствий.

Самед Мансур рано ушел из жизни – в возрасте 47 лет, в 1927 году, поэтому он не увидел телесные муки, трагедии и ужасы периода репрессий. Но безжалостное критическое отношение к его творчеству для души поэта было тяжелее любых физических травм. Советская власть вначале встречала его произведения с радостью и надеждой, но со временем, недоверие к ней все больше усиливалось, и, как следствие, пессимизм и грусть возрастали и делали невыносимой жизнь поэта. В эти годы он отошел от художественного творчества (исключая одно-два стихотворения), и не писал хвалебные стихи с идеологическим направлением тоталитарному обществу. Мастер с ясным кредо, с трезвым подходом к общественно-политической жизни полностью потерял надежду к новой жизни и стал пессимистичным. Хаос пролеткульта, образовавшийся в литературной среде, недоверие к людям еще более углубили кризис в душе поэта. Самед Мансур, известный до конца последнего столетия как автор одного только стихотворения «Хепси ренгидир» [Под покровом красок…], оставил после себя около ста лирических и сатирических стихов и пьес.

В период независимости стихи Самеда Мансура были изданы в различных издательствах. Богатое сатирическое наследие и серьезные лирические произведения определили лирическо-сатирический стиль Самеда Мансура. Отсутствие границ между художественным сознанием и интонацией в его лирике и сатирах исходит из специфических способов моделирования мира и человека. Единство лирики и сатиры в истории классической поэзии проявлялись и в произведениях Мухаммеда Физули, Молла Панах Вагифа, Гасымбека Закира, Сейид Азима Ширвани. Часто эта поэтическая особенность была связана с активным отношением поэтов к социально-политическим событиям, с философским восприятием мира. Неслучайно, что в некоторых случаях бывает трудно определить лирическую или сатирическую направленность конкретного произведения Самеда Мансура. В этом смысле стихотворения «Бензетме» [Имитация], «Хаммалсавар» являются характерными примерами оригинального слога поэта. Сатира «Хаммалсавар», основанная на поэтических средствах с

лирическим уклоном, выделяется своими комическими сценами и бытовыми деталями. В лирическом творчестве поэта, зачастую, ирония переходит в открытый гнев («Миллет раислери» [Начальники нации]), а порой, объединяется с философским стилем («Хепси ренгидир» [Под покровом красок]), а в сатирических произведениях ирония сменяется язвительным смехом.

В начале XX века известный общественно-политический деятель Самед Мансур отразил в своем творчестве ведущую литературную тенденцию и направления в своеобразной форме. Советские критики, знакомые только лишь со стихотворением «Хепси ренгидир» [«Под покровом красок»] относили поэта к представителям «*реакционного романтизма*». А представителями так называемого «реакционного» романтизма могли быть «заклейменные», подобно Самеду Мансуру, поэты.

Сильное влияние неоромантизма XX века не могло не оказать влияния на лирическое творчество Самеда Мансура. Романтические произведения поэта своим мятежным пафосом, порой социальной сущностью, склонностью к философским обобщениям, обладали своеобразными качествами. Исследователь журнала «Фуюзат» Ш.Велиев отмечал влияние произведений, имеющихся в сборнике, на азербайджанскую литературную мысль и неоромантическую систему мышления. Он указывал на то, что сборник был причиной творческого успеха М.Хади, Г.Джавида, А.Саххата, А.Шаига, А.Диванбекоглу, С.Салмаси, А.Сабура и других романтиков, и наряду с их именами называл имя Самеда Мансура [1, 113].

Содержание лирических стихотворений Самеда Мансура сопровождается то методом прямого разоблачения зла, то способом философского выражения, веру лирического героя в торжество правды. В этом смысле известное стихотворение поэта «Хепси ренгидир» [«Под покровом красок»] – общественно-философское произведение. Здесь и политическая арена оценивается философскими взглядами, и человеческие качества совпадают с отношением мастера к жизни.

В своих первых стихотворениях Самед Мансур выступал с позиции просветителя и больше склонялся к дидактике. Однако в последующем творчестве поэт, выступая с конкретной идеей, вмешивается в общественную жизнь, выражает объективную

истину с помощью личных ощущений и предстает мастером неореалистического направления в поэзии азербайджанской лирики.

Творчеству Самеда Мансура, пропагандирующего свободомыслие, принадлежит особое место в азербайджанской литературе. Сложная историческая обстановка, отсутствие материальных средств не позволяли Самеду Мансуру оттачивать свое мастерство, достаточно читать и творить. Наоборот, ему создавали препятствия в его литературной деятельности. Однако умеющий трезво оценивать социально-политические события, развивающий в своем характере мужественные, смелые, патриотические черты, обладатель тонкой, чувствительной души, Самед Мансур вместе с тем, в случае необходимости, мог язвить языком сатиры, не страшась говорить правду.

Чувствуется, что поэтический потенциал Самеда Мансура очень высокий. Но отсутствие условий всегда мешало проявлению этого потенциала. Ему пришлось долгое время заниматься бухгалтерией, и большую часть времени проводить в условиях, далеких от литературного мира. Его активное участие в 1917 – 1920 гг. в журнале «Шейпур» [«Горн»] помогло ему слиться с любимим литературным творчеством. Произведения «Хепси ренгидир» [«Под покровом красок»], «Ган» [«Кровь»], «Сервет» [Богатство], «Бейнельмилель» [Интернационал], «Бензетме» [«Уподобление»] и др. – запоминающиеся образцы его лирики. Эти стихотворения – далекие от интимной лирики, являются поэзией с социальным содержанием и опираются на политико-философские взгляды. В категоричных строках мастера, обладающего высокими моральными принципами, человеческие чувства отражаются в свете современного мышления, образы и метафоры, сопоставленные с историческими параллелями, расширяют возможности раскрыть творческий потенциал поэта, утверждать гуманистические идеи, удачно использовать художественное слова, с помощью которого утверждать добро. Лирическо-философские идеи мастера, часто принимающие мятежный и непримиримый характер, динамическая эволюция, созвучная историческим истинам, политический исход и переменчивость общественно-философских взглядов даже вызывают удивление. Нервное напряжение и бурный поэтический темперамент, переходящие в

революционный пафос, напоминают влияние и следы «пролетарской литературы». Прославление национально-освободительного движения народа обретает размах в гуманистическом мышлении поэта, призывы к классовой борьбе сменяются общечеловеческими идеями.

Стихотворение «Хепси ренгидир» [«Под покровом красок»] талантливого поэта Самеда Мансура, часто упоминаемое в литературной критике 1920 – 1930-х гг., по своей художественно-философской ценности считается одним из ярких образцов нашей поэзии. Стихотворение имело решающее значение в литературной судьбе Самеда Мансура, этим произведением он полюбился читателям и беспощадно критиковался вульгарно-социологической критикой.

Литературоведы, долгое время служившие советской идеологии, представляли Самеда Мансура «поэтом с буржуазным мировоззрением», а его известное стихотворение «Хепси ренгидир» [«Под покровом красок…»] исследовали с политической точки зрения как произведение, отражающее чуть ли не все творчество поэта. Это стихотворение под идеологическим воздействием было отнесено к образцам «реакционного романтизма» [2, 87]. Некоторые критики расценивали его как сторонника пантюркизма [3, 159,160]. Художественно-эстетическая функция метафоры «краски» становится ясной из первого куплета. Этот образ отражает все оттенки значений стихотворения, как символ невечного, изменчивого, окрашенного в в тысячи красок бренного мира. Семантическое значение, успех, художественное наполнение, оттенок саркастического смысла, являясь продуктом Самеда Мансура, отличает его стиль от остальных писателей его времени. Понятие «краски» употребляется в произведении также в моментах ассоциации, то есть, обычных, простых, неоднозначных. Художники красками рисуют, а поэты, выражают беспокойство души, свое внутреннее и внешнее видение, и сообщают об этом в художественном тексте самыми резкими словами. Художник не может изобразить понятие «краски», а в стихе Самеда Мансура за этим словом раскрывается уродливая, страшная, вызывающая сожаление истина. Еще одна тайна успеха иносказания кроется в философских объяснениях красок.

Печаль Самеда Мансура, воспринимавшего мир в темных красках, основывалась на исторической правде, которую он заранее предвидел. Мастер слова выражал свои мысли многозначительными поэтическими средствами, проводя философские обобщения и раскрывая недовольство в глобальных размерах. Действительно, в стихотворении «Хепси ренгидир» [Под покровом красок…] имеется пессимизм. Но этот пессимизм не относится к случайным настроениям или только личной жизни поэта, он показывает себя как высший этап совершенного сознания, как результат жизненного опыта. Эт печаль породилась под воздействием кровавых событий того времени, исторических перемен, общественных беспорядков и национальных трагедий.

Еще более многочисленными являются сатиры и фельетоны Самеда Мансура, известного в народе, как автора лирических стихов. Естественным было составление сатирических стихотворений поэтом, способным к глубоким жизненным наблюдениям, поэтом, своими морально-эстетическими качествами, привязанным к классической литературе и литературной школе «Молла Насреддин». Стихотворения «Хаммалсавар» и «Имитация», опубликованные в 7-м номере сборника «Шейпур» за 1918-й год, очень близки по своей композиции, структуре, содержанию и выбору целей для критики. Сходство первых строк свидетельствует о близости формы и стиля обоих стихотворений:

«Увидел я, какой сильный дождь идет в городе, хаммалсавар,

… по улицам течет вода, как река, хаммалсавар»

(«Хаммалсавар») [4,77]

«Говорят, небо постепенно наполняется, конечно же…

Наши болезненные души страдают, конечно же…»

(«Имитация») [4,76]

В обоих произведениях образ пасмурности показывает политическую жизнь того периода, мрачность и подавленность социального положения, ее нестабильность. Поэт, используя аллегорические типы, серьезно критикует моральный крах соотечественников. Газель с радифом (Слово или словосочетание, часто повторяемые в конце бейтов или в конце двух бейтов, называется радифом). больше приобретает общественно-политический смысл. Повторение слова «хаммалсавар» в каждой

строке, комическое положение образов, их типические особенности позволяют говорить в связи с этим произведением о классической сатире. Перед нами открывается картина, показывающая всех членов общества и ее различные классы внешне комическим языком.

В советское время сатиры Самеда Мансура изменили свою форму и содержание, порой автор предпочитал стиль памфлета, выражал свою мысль, обращаясь в них к конкретным людям. Он посвятил стихотворения Мирбаширу Гасымову, а также назначенному в 1920 – 1922-гг. народному комиссару Самеду Агамалыоглу:

«Базар закрыт, кругом скудость,
Для продажи ничего не осталось, кроме совести.
Все цены во сто крат повышены,
Ничего не осталось дешевле человека»[4,29].

Самед Мансур осознал новые политические игры, понял причины многих заключений в тюрьму и казней. Как и многие передовые интеллигенты, он своей политической чуткостью и острым умом уже видел тучи, заволакивающие небо Азербайджана, и понимал отсутствие обратной дороги:

«Подумал, получив свободу, обрадуюсь,
Не дал народ мне освободиться.
Подумал, сойдет мрак, красивой
Сделает солнце землю, станет лучше…» [4,21]
«Так мы решили, что освободимся,
Не знали мы, что снова уничтожимся»[4,21]

Ненависть и презрение к М.Гасымову и С.Агамалыоглу исходили из присоединения соотечественников, занимающих высокие посты, к вражеской политике. Видя в правительственных органах людей, еще вчера зверски уничтожавших мусульман, Самед Мансур выражал свой гнев жестким гротеском: «Надежда всех дашнаков Мирзаян, / Почет и слава ему, из Ардабиля…» [5,24].

Продукт того времени – куплеты «О недир» [«Что это»] успешно декламировались в театре «Сатирагит», где в свое время автор выступал как актер, в 1926-м году они были изданы в журнале «Молла Насреддин». В произведении, написанном в форме ашугского стиха, где социально-политические проблемы были выдвинуты на первый план, поэт с гражданской смелостью

выразил свои мысли о новом строе в сатирической форме. Помимо идейно-художественной ценности, сатиры Самеда Мансура нравились его современником тем, что они не отличались по своему стилю от обычного, простого разговора. Всех чужестранцев, желающих поживиться на национальных природных богатствах Азербайджана, он вражески разоблачал, испугавшихся от османцев «бегущих англичан», армянских «Мкртча, Хартуна» осуждал самыми язвительными уподоблениями.

Основной же целью насмешек являются беспечные, самодовольные соотечественники: обманывающие простых людей, религиозные служители, пропагандирующие предрассудки вместо религии, жадные торговцы. Он показывает их в сатирическом зеркале и успешно использует технику критики, чтобы привлечь их внимание.

В письме «Уважаемому другу и приятелю Азеру», адресованном видному поэту Азеру Бузовналы, мы являемся свидетелями перемен и боли, переживаемых поэтом. Из стиля стихотворения – сетующего пафоса, звучания, ясно видно переносимые им состояния кризиса и депрессии: «Ушли те прошедшие любимые дни, Азер, / Мою душу теперь устилает скорбь, Азер» [5,38].

В письме – газели, напоминающем своей тоскливой и печальной интонацией реквием, можно почувствовать последний зов о помощи души поэта. Это не простое письмо с жалобой, его волнуют не только личное состояние и проблемы. Поэт в последний раз открывает свое сердце другу, доносит до него свое состояние и пафос утомления, являющиеся причиной неосуществившихся целей, разбитых грез о будущем:

«Существование тюрков наводит страх на прочих,
Враги желают истребить их, Азер» [5,38]

Таким образом, в поэзии Самеда Мансура не так часто встречаются идеи тюркизма, но поэт всей своей сущностью и мышлением был тюрком. Даже те, кто не знаком с его жизнью, предполагают, что он за свою пантюркистскую деятельность был жертвой репрессий 1937 года. Поэт уже в 1926-м году открыто показывал, как антитюркская политика нового правительства, идеологическое давление столкнут нацию с опасностью.

Заботы о прогрессе азербайджанского языка, литературы и просвещения, задачи борьбы против искажения религиозного мировоззрения являлись главным идейно-тематическим направлением произведений Самеда Мансура. Мастер, охвативший различные социальные проблемы в статьях и фельетонах, посвятил свой талант и практическую деятельность именно этому делу – служению народу.

Литература: *Велиев Шамиль / Литературная школа – Фуюзат. Баку: Элм/ 1999.; История Азербайджанской литературы: В 3-х томах, Т.3. – Баку, 1957 – 562 с.; История Азербайджанской литературы: В 3-х томах, Т.2., Баку, 1944 – 395 с.; Самад Мансур / Избранные произведения. Баку: «Шарг-Гарб», 2006; Самад Мансур/ Произведения. Баку: «Нурлан», 2008.*

Азербайджанская интеллигенция, жившая и творившая в начале XX века, была тесно связана с Восточной средой и мусульманской культурой. Патриоты литературы, искусства и науки, обладавшие трезвыми суждениями и непоколебимыми убеждениями, бескорыстно служили во имя прогресса своего народа и родины. В определенный период эту интеллигенцию представляли «врагами народа», а ее творчество и деятельность в области культуры были преданы забвению, осуществлялись попытки очернить их в исторической памяти, но, в конце концов, истина восторжествовала. Десятки произведений были повторно изданы, о писателе было написано множество статей и книг. Одним из таких преданных забвению, был поэт, публицист, драматург, актер, творивший в начале XX века Самед Мансур.

Ключевые слова: *Самед Мансур, поэзия, «Хепси ренгидир», сатира, критика, радиф.*

Азизага Байрам оглы Наджафзаде, проф., д.філол. н. (Баку)

ББК 83. 3 (5А зе) – 4
УДК 82 – 3 = 512.162

Творчество Низами в рецепции доктора Джавад Хейата

Основне наукове значення неодноразово опублікованої статті доктора Джавад Хейата «Тюркські слова в «Хамса»в донесенні до уваги літературної та наукової громадськості Ірану цього питання, вивченого в Азербайджані, що став причиною революції в думках тих, хто вважав Нізамі персом. Учений у своєму дослідженні цитував цінні думки відомих нізаміведов Гаміда Арасли, М.А.Расулзаде та інших спирався на тюркські літературні традиції Нізамі і використовував тюркську художню

літературу та фольклорні матеріали. що показує достатньо використані поетом у своїх творах тюркських прислів'їв і приказок доктор Джавад Хейат вважає, що тільки цього достатньо для того, щоб сказати про глибоке знання Нізамі рідної мови і нашого фольклору, його душевної прихильності до тюркізмів. Таким чином, враховуючи вищевикладені міркування, можна сказати про те, що ця стаття Джавада Хейата ще раз вносить ясність у питання тюркизму в спадщині Нізамі і про його турецьке походження. На нашу думку, це дослідження є своєчасно написаним і дійшло до свого адресата твором.

***Ключові слова**: Нізамі Гянджеві, тюркські слова в «Хамса», тюрки, любов до тюркізму.*

The main scientific value repeatedly published article by Dr. Javad Heyat «Turkic words» Khamsa «in bringing to the attention of the literary and scientific community of the issue of Iran, studied in Azerbaijan, which became the cause of revolution in the minds of those who thought Nizami Persian. A scientist in his study cited valuable thoughts known nizamivedov Hamid Arasly, M.A.Rasulzade and other relied on Turkic literary tradition Nizami and used Turkic fiction and folklore materials. Ctarayuschiysya prove a good knowledge of Nizami native – Turkish author writes that he used words like «Togan» in different semantic concepts, written as a translation from the Turkic Persian words as «Gary» in words like «Sanglah» to the Persian roots added to the end of the Turkish. Indicates adequate use of the poet in his works Turkic proverbs Dr. Javad Heyat considers that only this is enough to say about the deep knowledge of the native language of Nizami and our folklore, his emotional attachment to the Turkism. Thus, considering the above, we can say that this article Javad Heyat again clarifies issues of Turkism in the heritage of Nizami and his Turkish origin. We believe this study is a timely written and come down to the product of his address.

***Keywords**:Nizami Ganjavi, Turkic words «Khamsa» Turks love of Turkism*

В Институте Рукописей имени Мухаммеда Физули НАНА его воспоминания подготовлены к публикации. В беседе с доктором философии по филологии Акрамом Багировым, переводящим с персидского рукопись, услышали о защите Джавад Хейатом тюркского происхождения Низами и его любви к тюркизму за что сталкивался также с упреками соотечественников.

Цель статьи – изучить особенности творчества Низами в научном наследии доктора Джавад Хейата. Мы получили у дорогого ученого друга часть, еще неопубликованной книги. Из

этой записи читаем следующие «В 1370 году (1991) в Тебризе состоялась конферанция Низами с участием представителей литературы и культуры Северного Азербайджана. Из Тегерана были приглашены я и некоторые мастера персидской литературы. Мои братья доктор Зияаддин и Мустафахан тоже участвовали. На этой конференции я сделал доклад о наличии тюркских слов, понятий и пословиц в Низаминской Xamse. В начале своего доклада я отметил, что Низами Гянджеви является одним из славных представителей Иранской и Азербайджанской поэзии. Несмотря на то, что в соответствии с требованиями своего времени, он свои стихи написал на персидском, и турецкий язык описал лучше и больше, чем другие турецкие поэты. Например, Пророку Ислама обратился как «торке-тази ендам» – тюрок в арабском теле.
ىنات ىل درەب زك مادنا ىزات تسا ىكرت ،
ەتسشن ەيىس ل اخ ش دىپس ضر اع رب
Torkist taziəndam kəz bəhre-delsetani, / Bər areze-sepidəş xalesiyəh neşəste / [Турок с арабским телом, чтобы заслужить любовь, / На белом лице садиться черная родинка .] (Из гасиды «Султан Каабы» Низами Гянджеви – / информация А. Багирова.) или / ىرب مغيي ىەز
ك يب م و ميا دي،
ىەامز/ ،تسا لىخ تفه ريم ك ىكرت ىەز / دىشمج و نودىرفا ەب دنار ملق
تسا لىفطاروا ەام ەب ات / Zehi peyğəmbəri kəz bim o omid, / Qələm rand be Əfreyduno Cəmşid. / Zehi torki ke mire – həft xeyləst, / Ze mahi ta be mah ura tofeyləst. / [Слава тому пророку ради страха и надежды, / Возвысился около Фрейдуна, Джамшида. / Слава тому тюрку, которому руководство семи стран , / Поклонились ему от земли до небес.]
(Из произведения Низами Гянджеви; Хосров и Ширин письмо Пророка Хосрову) – информация А. Багирова).

Участники конференции жили в отеле Тебриз. Однажды я пошел пить чай в ресторане отеля. В спешке я не видел стеклянную дверь ресторана. Войдя в ресторан я головой и лицом сильно ударился в стекло двери. Я был в шоке. Очки сломались, упав на землю. Но со мной ничего не случилось. Войдя в салон, мое состояние увидели сидящие там гости из Тегерана. Один из них (Дабир Сийаги) тот же закричал: Г-н д-р Хейат в родине тюрков такое случается. Я сказал: Это также родина Иран, поэтому все, что исходить от друга – хорошо.

Как видно, говорить о турецком происхождении Низами и с восхищением защищать его симпатию к тюркизму среди Иранской литературной общественности было не из легких работ. А доктор Джавад Хейат с этой работой справился. Встречающиеся в произведениях Низами многочисленные тюркизмы, даже переходящие на персидский литературный язык турецкие слова и пословицы, используемые в наследии поэта, исследовались литератором. В этом смысле его статья «Турецкие слова в «Хамсе» имеет большое научное значение. Произведение выходило в свет в 2009 году в книге «Пик совершенства», позднее в 2011 году в первом томе двухтомника «Наш язык, литература за самопознание» в «Литературной газете» от 4 ноября 2011 года. Научное значение неоднократно опубликованного исследования изучено в Азербайджане, а также доведено и до внимания литературной и научной общественности Ирана. Оно стало причиной революции в сознаниях тех, кто назвал Низами персидским поэтом. Ученый сознается в том, что до него известные Низамиведы – Гамид Араслы, М.А. Расулзаде и другие высказали ценные мысли и однозначно обосновали, что Низами придерживался турецких литературных обычаев, пользовался турецкой художественной литературой и фольклорными материалами.

Доктор Джавад Хейат считает Низами сокровищем не только азербайджанского народа и далек от представления его как шовиниста-пантюркиста. Наряду с тем, что он считал поэта принадлежащим всему человечеству мастером, стоял в одном ряду с теми, кто был против отрицающих свое тюркское происхождение, стремился к восстановлению справедливости.

В статье читаем: «Низами, как любящий свой народ и страну гуманный человек, думал о счастии всего человечества и считал нужным воплощение в жизнь этого идеала». (3, 136). Причину популярности и сохранения актуальности произведений Низами, Джавад Хейат видел в использовании великим поэтом устной народной литературы. И поэтому поддерживает мысль о влиянии произведений Низами на народную литературу. Желая изложить национальный колорит в произведениях поэта как формулу, автор пишет: «… Для любви, привязанности к родному Азербайджану, особенно к Гяндже и своему народу, вдохновляясь прекрасной природой и климатом своей страны, использование

наряду с фольклором своего народа тюркских слов и переводов пословиц с персидского были причины». (3, 139). Водящий особое место в своём исследовании частоте и семантике использования слова «тюрк», широкому применению в «Хамсе» элементов, принадлежащих тюркскому языку, автор с гордостью отмечает, что никто из пишущих по-по персидски поэтов не относился к этому языку с любовью и поклонением, так как по-мастерски использовал материалы этого языка как он. В статье встречались с таким примечанием: «(Низами – А. Н.) Харам падишахов и дворец красоток называет «Тюристаном». (3, 141) Такое широкое применение слова «*тюрк*» изучено и прояснено в наследии других Азербайджанских авторов, литературоведов и языковедов. Решение ученого на эту тему такое: «Если не преувеличение, сказали бы, Низами тюрк и тюркизм является символом материальной и духовной вершины» (3, 142). В названном исследовании отношение Джавада Хейата к етносу и топониму слова «тюрк» тоже интересное. Ссылаясь на Рустама Алиева, он показывает использование этого слова в двух формах, открывает методику определения ареала в зависимости от применения и определения впереди пишет: «Кроме Китайских тюрков Низами с любовью говорит и о Кыпчагах, харезмских тюрках. Говоря о тюрках, он подразумевает огузских тюрков (Южный и Северный Азербайджан, Анадолу), потому, что, говоря о других тюрках, применяет и название «ел» как прилагательное и использует понятия как «кыпчагские турки», «Китайские турки», «хорезмские (киргизские) турки», «халаджские турки» и другие» (3,145).

Джавад Хейат справедливо многих из женских героев «Хамсы» Низами отмечает как Азербайджанских тюрков. Автор с гордостью рассказывает о применении Низами слово «тюрк» создавал по-тюркских и по- происхождению женских образов, как Ширин, Туркназ, Нушаба, говоря о верности женщин. Выступивший против представления в некоторых записях недоброжелателей Ширина армянкой, Джавад Хейат, приводя примеры со слов героин из собственных произведений Низами, поднимает свой голос протеста. Он указывает на то, что в ответе Хосрову дочери брата ангела Арры (Ара) Махинбану Ширин называет себя «тюрчанкой с черными глазами». Отмечая использование Низами древних тюркских мифологем, ученый

писал: «Низами вносил в литературу такие мифологические имена как «Аухан», «Гарахан» (в дастане «Огузхан»), «Айхан Хубан», «Тоган шах Морган» и другие». (3, 147)

Старающийся доказать хорошее знание Низами родного – турецкого языка автор пишет, что им использованы такие слова, как «*тоган*» в разных семантических понятиях, написаны как перевод с тюркского персидские слова, как «*гери*», в словах как «*санглах*» к персидским корням добавлены турецкие окончания. (См: 3, 153 – 154).

Таким образом, ученый показывает достаточное использование поэтом в своих произведениях тюркских пословиц и поговорок, доктор Джавад Хейат считает, что только этого достаточно для того, чтобы сказать о глубоком знании Низами родного языка и нашего фольклора, его душевной привязанности к тюркизму. Таким образом, учитывая выше изложенное, можно сказать, что эта статья Джавада Хейата еще раз вносит ясность в вопросы тюркизма в наследии Низами и о его турецком происхождении. По нашему мнению, это исследование является своевременно написанным и дошедшим до своего адреса произведением.

Литература:

1. Джавад Хейат / Вершина совершенства, Баку, Азернешр, 2009 - стр.376 2. Джавад Хейат /Турецкие слова в «Хамсе», «Литературная газета» 4 ноября 2011 года, № 41 – стр. 1-2 3. Джавад Хейат / За наш язык, литературу и происхождение (Сборник статьей), В 2-х томах. – т. 1-й. – Баку: Наука и образование, 2011 год - с. 704.4. Наше существование Парвана Гаджи гызы, Парвана Мамедли // Наука и образование. – Баку, 2014. С. 100.

Основное научное значение неоднократно опубликованной статьи доктора Джавад Хейата «Тюркские слова в «Хамса» привлечь вниманию литературной и научной общественности Ирана к вопросу, изученного в Азербайджане, который стал причиной революции в мыслях тех, кто считал Низами персом. Ученый в своем исследовании цитировал ценные мысли известных низамиведов Гамида Араслы, М.А.Расулзаде и других, опирался на тюркские литературные традиции Низами и использовал тюркскую художественную литературу и фольклорные материалы, что показывает достаточное использование поэтом в своих произведениях тюркских пословиц и поговорок. Доктор. Джавад Хейат считает, что только этого достаточно для того, чтобы сказать о глубоком знании Низами родного языка и нашего фольклора, его душевной

привязанности к тюркизмам. Таким образом, учитывая вышеизложенное, можно сказать о том, что эта статья Джавада Хейата еще раз вносит ясность у вопрос тюркизма в наследии Низами и о его турецком происхождении. Исследование является актуальным и интересным современному читателю.

Ключевые слова – *Низами Гянджеви, тюркские слова в «Хамсе», тюрок, любовь к тюркизму.*

Тамам Исмаилова Али кызы, докторант (Баку)

ББК 83. 3 (5Азе) – 4
УДК 82 – 3= 512. 162

Психологизм в творчестве А.П. Чехова и Джалила Мамедкулизаде

Психологизм литературного произведения подразумевает проникновение в глубину образа, выявление переживание героя, его душевных переживаний, тайных чувств. В художественной литературе в таких случаях образ представляется как «живое целое». В процессе психологического анализа характеров на передний план выдвигаются и внутренние, внешние черты героя. В частности, внешний облик героя, его манера одеваться, держать себя, время и пространство, в котором он существует, также создают определенную почву для психологического раскрытия образа. Подлинная сущность личности раскрываются в его нравственных исканиях, жизненной философии и в отношениях с окружающим его обществом.

Актуальность темы. Психологизм – особенность, отличающая самые глубокие литературные произведения и производящая наиболее сильное впечатление на читателя. Создание полнокровного образа невозможно без психологизма. События и происшествия, происходящие с героем, могут внешне представать в одном качестве, однако преломляясь в душе героя те же события, выглядят иначе и производят на него и на читателя совсем другое впечатление. Психологизм проявляется в случаях, когда автору необходимо создать полную картину чувств и переживаний своего героя, его душевное состояние.

К числу писателей, обращавшихся в своем творчестве к психологизму, относятся Ф.М.Достоевский, Л.Толстой, А.П.Чехов, И.С.Тургенев, Ф.Стендаль, Ж.Санд, Г.Флобер, М.Пруст и многие другие. В частности, Ф.М. Достоевский писал: «Меня называют психологом. Это не совсем верно, я всего лишь реалист в самом высоком смысле слова, то есть я изображаю человеческую душу во всей ее глубине». (6,95).

Как явление литературы психологизм зародился в конце XIX – начале XX века. Здесь необходимо сделать оговорку: элементы психологизма существовали в литературе с самых давних времен. Что касается современной литературы, то психологизм, как правило, является основой всего сюжета произведения. В литературе конца XIX – начала XX столетия психологизм получил свое наивысшее развитие в произведениях Г.Флобера и Ф.М. Достоевского. Зарождение психологизма в литературе не было случайным явлением. На рубеже двух столетий – XIX и XX – в Западной Европе происходили серьезные изменения. Процесс обновления затронул самые разные аспекты литературного творчества, особое внимание привлекали взгляды модернистов. Вне всякого сомнения, психологизм составлял неотъемлемый, возможно самый важный элемент литературы модернизма. Точнее, психологизм явился его философской основой. С этой точки зрения особый интерес представляет теория, выдвинутая С. Кьеркегором. По мнению Кьеркегора, отдаление человека от физической силы и углубление его в духовный мир, связано с глубинными страхами, что представляется иррациональным явлением. Психологизм означает именно углубление в мир чувств. В своем известном труде «Страх и дрожь» философ утверждает, что силы, порождающие чувство безысходности и депрессию, происходят из страха. Спасение от этих тяжелых ощущений Кьеркегор видел в религии. В опубликованном в 1845 году труде под названием «Ступени жизненного пути» ученый предлагал новый путь: «В религии человек безоговорочно склоняется перед волей Бога и в результате обретает «истинную свободу». «Понимание – удел людей, вера их – отношение к Богу», Утверждая эту мысль, ученый приводил также определенные доказательства. Основываясь на них, Кьеркегор утверждал, что вера и ум должны развиваться параллельно, и интеллект, ум обязан подтвердить существование

Бога. Подобные мысли высказывались еще в эпоху Средневековья. Так, Фома Аквинский (1226 – 1274) представлял повиновение Богу и интеллект в тесной взаимосвязи, предлагал подтвердить существование Бога посредством науки. Фома Аквинский раскрывал психику человека именно внутри веры. После Кьеркегора вопросы психологизма подробно исследовались в трудах З. Фройда, Ф. Ницше и других выдающихся ученых XX столетия. В целом в XX веке наблюдается качественно новый подъем литературного творчества. Именно в XX столетии достижения научно-технической революции раскрыли совершенно новые горизонты перед обществом. Вместе с тем, те же достижения, войны и революции приводили людей к разочарованию и безысходности. Что касается революций, то они несли в себе лишь разрушительное начало. В XX веке наука была направлена на познание человеком самого себя. В то время философия и литература искала выход из духовного кризиса и чувства безысходности. Некоторые мысли, высказываемые Иваном Карамазовым, героем романа русского писателя Ф.М. Достоевского в своем знаменитом романе «Братья Карамазовы», созвучен с проблемами XX века. По Достоевскому, человек, обретя свободу, обретает вместе с ней и вечную, возможно самую мучительную проблему – кому верить? Человеку для внутренней опоры необходим авторитет, тайна, наконец, чудо для того, чтобы направить именно на них свои поступки и помыслы. Поэтому, человек и человеческое общество никогда и ничего не может ненавидеть так, как ненавидит освобождение».

Одной из характерных особенностей импрессионизма, зародившегося в 60 – 70 годах XIX столетия во Франции, является заострение внимания на случайных, мимолетных событиях и деталях, создание тесной связи между ними при помощи тончайших нюансов. С этой точки зрения, творчество великого русского писателя А.П.Чехова в определенном смысле сопоставимо с импрессионизмом. В произведениях А.П.Чехова всегда присутствуют неясные и скрытые оттенки настроения. Чехов, представлял динамику человеческой души посредством психологизма. Именно благодаря такому подходу писатель сумел донести читателям все оттенки человеческих чувств. Раскрывая внутренний мир своих героев, их взгляды на описываемые события,

их характеры, Чехов усиливает психологизм произведения. Для Чехова прошлое не столь важно, писателю достаточно одного, особого мгновения, чтобы ухватить пульс жизни и уловить логику событий, раскрыть их силу. Все сказанное в полной мере относится к рассказу Чехова «Мужики». «Смерти боялись только богатые мужики. Богатея, они все меньше верили в Бога и спасение души, и свечи в храме зажигали на всякий случай, из опасения перед Страшным судом. А бедные мужики смерти не боялись. Глядя прямо в глаза старикам и старухам говорили: «пожили и хватит, помирать пора. А тем все равно. Смерти они не боялись, однако пугались всякой болезни. Чуть боль в животе или простуда старуха тут же ложилась на печь, куталась в одеяло и громко, не останавливаясь, стонала: «Ох, помираю…..». Старуха любила лечиться, и часто ходила в больницу. В больнице отрицала что ей 70 лет, говорила что 58, подозревала, что врач, узнав ее истинный возраст, не станет ее лечить и вернет обратно, сказав что ей пора умирать». (4, 284). Все сказанное и есть истинная реальность, подлинный психологизм.

Психологизм есть событие и в то же время он же сам порождает определенные явления. Старуха выдумывала ложь, именно основываясь на окружавшей ее реальности. Писатель с большим мастерством раскрывает эту взаимосвязь. В большинстве случаев А.П.Чехов показывает расхождение между мыслями человека и его поступками, доносит это до читателя при помощи юмора, и смеша его, в то же время заставляет его думать. Этот смех, тонкий и мягкий, может однако, быть и горьким. В качестве примера можно привести один из интереснейших рассказов А.П. Чехова «Ради яблок». По словам самого Чехова, яблоки принесли похитителям ту же пользу что когда-то Адаму и Еве. Владелец сада Трифон Семенович не отпустил похитителей яблок без наказания. Наказать их можно было по-разному: посадить в погреб, выпороть крапивой, или раздеть догола. Однако Трифон Семенович подготовил им наказание, по сравнению с которым и порка, и содержание в погребе были бы восприняты намного легче. Писатель доносит до читателя напряженность ситуации очень тонкими сихологическими штрихами. Так, парень по приказу Трифона вынужден избить свою девушку, что он и делает. Он избивает невесту, несмотря на ее крики, бьет так, словно перед ним

не его невеста, а сам Трифон. Наконец Трифон говорит: «Ну ладно, мои дорогие, хватит. Можете идти. Прощайте! Пришлю яблок на вашу свадьбу. (5, 23). Эти слова с одной стороны показывают страшное унижение молодых ради яблок, а сс другой стороны – раскрывают удовольствие, которое получил Трифон от этого наказания. Молодые, придя в себя после наказания, не могут, и не хотят видеть друг друга, расходятся по разным сторонам дороги – направо и налево. Это уже психологическое состояние. Этот случай, горький для молодых, для Трифона был привлекателен ощущением власти над ними.

А.П.Чехов никогда не был сторонником нравоучений в своих рассказах. Однако до Чехова еще никто не показывал трагизм народной жизни такими средствами. Мельчайшие детали помогают раскрыть глубокие явления, и Чехов, конечно же, передает их с большим мастерством.

Выдающийся азербайджанский прозаик, драматург, публицист, занимающий особое место в литературно-общественной мысли Азербайджана, Джалил Мамедкулизаде также принес в национальную литературу новые демократические идеи, которые распространял при помощи знаменитого журнала «Молла Насреддин». Произведения Джалила Мамедкулизаде создавались в лучших традициях национального реализма, поднимали самые актуальные проблемы своего времени. Писатель, мечтавший избавить свой народ от невежества и необразованности, в прозаических и драматических произведениях, и периодической печати боролся с безграмотностью, отсталостью народа. Знаменитый писатель создал образы непреходящего значения, призывающие к борьбе с отсталостью и невежеством.

До Джалила Мамедкулизаде жанр рассказа в азербайджанской литературе еще не сформировался полностью. Что касается идей его рассказов, психологизма их образов, то они вполне способны составить основу целого романа. Джалил Мамедкулизаде заложил основу реалистического рассказа в азербайджанской литературе. Он был первым писателем, «перешедшим границу» между литературным и разговорным языком; первым писателем, представившим в своих произведениях картины повседневной жизни, изображавшими не «супергероев, сверхличностей», а самых простых, обычных людей, другими

словами, «сделавшим маленького человека достойными большой литературы». Джалил Мамедкулизаде был первым писателем, отказавшимся от приукрашивания действительности, вымысла, считавшим реальную жизнь единственным спутником подлинной литературы. Посредством одного лишь типа или образа писатель привлекал читателя в огромный мир и способствовал его мыслить.

Например, рассказ «Почтовый ящик». Это произведение представляет особый интерес сразу с нескольких точек зрения. Посредством психологизма, писатель описывает простого, темного человека, его комические поступки, беспомощность, продиктованные необразованностью и невежеством. Психология беспомощного, невежественного человека, его страдания, волнение, страх, смятение, зов о помощи – все эти состояния героя доносятся до читателя с большим художественным мастерством. Выдающийся писатель и ученый литературовед Мир Джалал писал: «Мы все вышли из «Почтового ящика» Джалила Мамедкулизаде». Достоевский также говорил, что «мы все вышли из гоголевской «Шинели» (3,14). Это действительно так, поскольку названные писатели создали необычные типические образы. И у Чехова, и у Джалила Мамедкулизаде герои – рядовые люди, представители простого народа. Ситуация, в которую попал слуга Новрузали, его чувства, тонкий и в то же время горький юмор заставляют читателя думать, размышлять. Хан вручив Новрузали письмо, поручил опустить его в почтовый ящик. Темный, неграмотный Новрузали не знает, где находится почта. Хан объяснил ему, и вновь наказал, чтобы тот не отдавал никому письмо, а опустив его в ящик, вернулся домой. Однако Новрузали будучи невежей, в то же время очень ответственный и совестливый человек. Дойдя до почтового ящика, он после долгих раздумий бросает письмо в ящик. Здесь возникает другая проблема – Новрузали не знает, что делать дальше – уйти или остаться, чтобы сторожить письмо.– «И что же я вижу?! Этот тип, бесстыдно вынул письма из ящика и- себе подмышку! Он хотел было закрыть дверцу ящика и отправиться дальше. Я быстро подбежал и вцепился в руку уруса. Послушай, говорю, приятель, куда это ты несешь бумаги? Люди их что, для тебя положили? А ну, без разговоров, подобру-поздорову, положи эти бумаги на место. Пока Новрузали жив, ты бумаги его хозяина не унесешь. Нехорошо ведь. Нельзя зариться на чужое. Отдай,

говорю, бумаги моего хана. А он ни в какую, вот и пошли врукопашную. А тут еще солдаты подоспели из присутственного места, избили меня и бросили в кутузку. Гурбан олум, хан, если бы не вы, меня бы давно послали бы в Сибирь. В кутузке, кроме меня еще несколько арестантов, так они сказали, что тот урус находится на службе. Ну что поделаешь? Хан, молю тебя, сам скажи кто виноват? «Хан долго хохотал, а Новрузали все продолжал молить его: «хан, ради деток своих, отпусти меня, я уйду».

Через полтора месяца Нврузали привели в суд, и решили посадить его на три месяца за «неуважение к служащему». Однако Новрузали так и не признал своей вины. (3, 128 – 129). Таким образом, Новрузали был потрясен до глубины души. Этот честный, совестливый человек, не понимая сути своего положения, сожалея, все же продолжал оправдываться. Джалил Мамедкулизаде в образе этого темного человека представляет образное проявление невежества, чрезмерную покорность, раскрывает его психологию.

Подобная тема в несколько другом ракурсе представлена А.П. Чеховым в его знаменитом в рассказе «Смерть чиновника». Червяков, закашлявшись, случайно обрызгал слюной генерала. Мысль об этом, о возможном гневе генерала не дает Червякову покоя, мучает его. Наконец, Червяков просит прощения у генерала, и тот спокойно отвечает ему, что не стоит беспокоиться. Однако Червяков на этом не успокаивается. Он вновь обращается к генералу с просьбой простить его. На этот генерал отвечает холодно – «Полно вам…Я давно забыл, а вы снова об этом». Червяков с сомнением посмотрел на генерала: «Говорит, что забыл, а глаза злые, даже говорить со мной не хочет. Надо объяснить ему, что я не нарочно это сделал, это закон природы. А то подумает, что я хотел оплевать его. Если не сейчас, то потом обязательно подумает!» (4, 12).

Червяков решил вновь извиниться перед генералом. Извинения повторялись вновь и вновь. Генерал наконец потеряв терпение, закричал на Червякова – «Вон отсюда! Не смейте больше ко мне являться! –Что? – у Червякова перехватило дыхание. Генерал затопал ногами – «Вон отсюда!» Услышав это Червяков пришел домой, лег на диван и умер. (4,13). В этом рассказе Чехов виртуозно использует все возможности психологизма. Чеховский психологизм вытекает из повседневной жизни, самых обычных

будничных случаев. В рассказах Чехова описываются не экстра ординарные, а напротив, самые обычные жизненные ситуации. Писатель строит повествование таким образом, что оно становится близким каждому читателю, поскольку описываемые в рассказах ситуации знакомы каждому. Психологизм Джалила Мамедкулизаде также основан на наблюдениях реальной жизни. Если в «Почтовом ящике» Новрузали всего лишь слуга, горемыка, живущий желанием исполнять любые приказы своего хозяина- хана, то Червяков в рассказе «Смерть чиновника» мелкий чиновник, готовый пресмыкаться перед вышестоящими чинами, и для которого гнев генерала оказался смертельным случаем.

В драме «Мертвецы» Джалил Мамедкулизаде мошенник и проходимец шейх Насрулла умело используя религию и невежество людей, составляет список их умерших родственников и обещает вернуть их к жизни. Ограниченные, необразованные люди, с радостью ждут «воскрешения» своих родных и готовы пожертвовать всем ради Шейха Насруллы. Джалил Мамедкулизаде доводит ситуацию до абсурда – мужчины готовы свести своих жен и дочерей с шейхом, чтобы обеспечить им в дальнейшем место в раю. Среди тех, кто желал «воскресить» своих родных были и такие, кто в глубине опасался воскрешения своего отца, матери, брата – какую пользу они принесут, восстав из гроба? Драматург тонкими и очень точными штрихами разоблачает истинный облик этих людей. С этой точки зрения монолог пьяницы Искендера, открывавшего людям глаза на истинное положение вещей, представляет собой один из самых неповторимых монологов в мировой литературе. «Мертвецы! Сегодня шейх Насрулла встанет над вашими головами, и прочитав молитву, громким голосом позовет вас: Поднимайтесь, о благочестивые рабы Аллаха!» Однако я советую вам не следовать словам шейха. А если спросите, почему, то я готов ответить. Вы покойные, сейчас спите вечным сном и не ведаете, что творится на этом свете. Я клянусь вам Богом – как только вы высунете головы и встанете на ноги, сразу же пожалеете об этом. Придя домой, вы увидите, что двери вашего дома закрыты. Вы постучитесь в дверь, а там спросят: «Кто там?» – «Я хозяин этого дома» – ответите вы. Из-за двери вам опять же ответят – «Убирайся! Мы тебя не знаем» – «Как же так, ведь я Кербалаи Гусейнгулу, это мой дом. У меня здесь жена, дети».

– Не болтай, убирайся к черту. Твой брат Гаджи Фарадж женился на твоей жене, прибрал к рукам твой дом, а детей послал пасти скот». Еще скажут, что такому дряхлому старику место в гробу. Так что, послушайте пьяницу Искендера и покойтесь с миром, как раньше покоились. Покойтесь с миром, да упокоит Аллах ваши души!» (3,417) Монолог Искендера находится в центре произведения. Этот монолог обладает огромной обличающей силой, в нем раскрывается истинная суть деятельности священнослужителей, опасность фанатизма, суеверия. Посредством монолога Искендера Джалил Мамедкулизаде сталкивает подлинных покойников с живыми. Вера людей в «воскрешение», их покорность шейху, готовность отдать ему своих дочерей и сестер – все это свидетельствует о том, что эти люди морально уже мертвы. Эта мысль доносится посредством монолога Искендера.

В качестве примера можно привести и другое произведение Дж. Мамедкулизаде – «Кеманча». В этом произведении описывается армяно – азербайджанская война в начале XX столетия. Юзбаши Гахраман и его друзья поймали армянина по имени Бахши, и твердо намерены его убить. Однако Юзбаши жалеет армянина и хочет, чтобы тот в последний раз сыграл ему на кеманче. Бахши проворно вскочил, поставил кеманчу на колено, и начал вдохновенно играть дин из лучших азербайджанских мугамов – «Раст», затем плавно перешел на «Шикесте-Фарс». Юзбаши, слушая чарующую музыку, постепенно присел, и вроде бы незаметно, вставил кинжал в ножны. Вокруг царила тишина. (3, 435).

А Бахши все играет, уже звучит «Сегях-Забул». Музыка приводит Юзбаши в такое состояние, что его душевная боль на мгновение заставляет его забыть про армянина. Наконец, словно очнувшись, Юзбаши поднялся на ноги со словами: «слушай, армянин, возьми свою кеманчу и убирайся отсюда! Или, клянусь могилой своего отца, головой друзей, убью этим кинжалом и тебя и себя».

– Куда мне идти, господин?

– Не знаю! К черту, к себе домой!

Глядя вслед армянину, Юзбаши бросил вслед ему кинжал со словами:

«Подлая жизнь!» (3, 436).

Как видно из приведенного отрывка, Дж. Мамедкулизаде прекрасно знал психологию своего героя. Писатель четко показывает, что музыка, превратившись в невидимую, и в то же время таинственную и мощную силу , способна заставить героя глубоко чувствовать, вызывать в его душе особые переживания. В результате, события, их ход получают совершенно новое направление, поражающее читателя. В произведении «Кеманча» песня, услышанная юзбаши Гахраманом в исполнении армянина вызывает в его душе смятение, напоминает ему о самом высоком гуманизме, свойственном азербайджанскому народу. Гахраман, переживший столь глубокое душевное потрясение, уже не может убить человека.

В этом эпизоде также явственно проступает психологизм – волшебная музыка, зов сердца и сила оружия не могут сосуществовать в едином пространстве. Герой вырос под звуки этой музыки, она созвучна его душе. Дж.Мамедкулизаде показывает, что волшебная музыка есть часть наших духовных ценностей, и ничто не может заглушить эти ценности в душе главного героя. Отпустив армянина, герой словно возвышается над жестокостью жизни. Он не может справиться с собой, потому что гуманизм всегда побеждает оружие.

Литература не может существовать без образа, также как не может быть образа без характера, характера без чувств – волнений и переживаний. Таким образом, создание цельного произведения невозможно без психологизма. Образ является связующим центром всего литературного произведения, всей литературы. Писатель, используя психологизм, создает характер, показывает образ во всей глубине, со всеми сложнейшими переплетениями чувств и переживаний, взаимоотношений с собственным «я» и окружающим миром.

Литетатура:

1.Мир Джалал. О реализме Джалила Мамедкулизаде. Баку, 1966.
2.Есин А.Б. Психологизм русской классической литературы. – Москва, 2003
3ю Джалил Мамедкулизаде Произведения. Т.1. Баку, 2004.
4. Чехов А.П. Избранные произведения. Баку, 2009.
5. Чехов А.П. Избранные произведения. – Баку – 1987
6. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Баку, 2005.

7. Кьеркегор С. Страх и трепет. М., Изд-во «Республика», 1993.

Олена Зимомря, к. філол. н., доц. (Ужгород)
УДК 821.511.141 – 3.09 «19»
ББК 83.3 (4) 2

Жанрово-тематичне розмаїття творчості Дюли Ійеша

У статті висвітлюються шляхи образно-стильового наповнення жанрових різновидів і модифікацій в угорському письменстві XX століття на матеріалі прози Дюли Ійеша та Ласла Балли.
Ключові слова: *творчість Дюли Ійеша, художня спадщина Ласла Балли, проза, жанр, традиція, новаторство.*

In the article is made an attempt to expose the ways of imagery-stilistic filling of genre varieties and modifications in Hungarian writing of 20th century in prose material of Gyula Illyés and László Ballá.
Key words: *Illyés Gyulla's works, artistic heritage of László Ballá, prose, genre, tradition, innovation.*

Для різножанрових творчих пошуків Дюли Ійеша (1902 – 1983), власне, як однієї з найбільш визначних постатей в угорському письменстві XX століття, характерний напрочуд багатий художній і стилістичний потенціал. Йому належить вагомий внесок в образно-стильове наповнення жанрових різновидів і модифікацій. Їхні ознаки примітні у здобутках Д. Ійеша як поета, прозаїка, драматурга, публіциста.

В Україні творчість угорського митця досі залишається маловивченою. У цьому зв'язку доцільно підкреслити: об'єктивне сприйняття оригіналу характерне для перекладацького досвіду Ю. Шкробинця (1928 – 2001). Так, глибоке знання текстових структур як мовою першотвору, так і мовою мети, властиве для його перекладу роману «Puszták népe» («Народжені в пустах», 1958) Д. Ійеша. Вагомий внесок у справу ознайомлення українського реципієнта з мистецьким набутком Д. Ійеша належить також І. Мегелі. З-під його пера як перекладача, зокрема, з'явилися окремими виданнями україномовні інтерпретації повістей Ласла Балли («Зойк мідної пластини»), Ференца Мора («Чарівний

кожушок»), оповідань Ференца Молнара («Розкрадачі вугілля»), Лайоша Нодя («У травні 1919 року»), Дюли Ійеша («Фатальне «Ф»), романів Анни Йокаї («Дебет – кредит», у співавторстві з Миколою Лембаком), Імре Добозі (у співавторстві з Севіром Нікіташенком) та ін. Однак, проблема жанрової специфіки прози Д. Ійеша в українському літературознавстві досі залишається нерозкритим.

Мета статті полягає в окресленні жанрових особливостей прози Д. Ійеша. У жанровому плані проза Д. Ійеша постає самобутнім явищем. Вона містить оригінальне поєднання документального та художнього начал. Власне, значну роль автор відводить у своїх текстах саме документальним свідченням, що дає підстави увиразнювати сполуку широких прозових полотен зі соціографічними нарисами, мемуарами. Це впливає і на сюжетно-композиційну організацію творів. Крім цього, у творчості Д. Ійеша можна виокремити низку жанротвірних мотивів. Йдеться передусім про мотив пам'яті.

Романи «Рання весна» («Kora tavasz», 1941), «Гунни в Парижі» («Hunok Párisban», 1946) Д. Ійеша слугують ілюстрацією так званої «особистісної епопеї» (І. Бернштейн), в якій суперечки героїв та авторські роздуми про сенс історії, життя чи мистецтва мають не менш важливе значення, ніж епічна дія та психологічний аналіз. У свою чергу, твір «Народжені в пустах» доцільно маркувати як зразок соціографічного письма. Названий роман написаний у формі сповіді. Тут превалює нарація від «Я-особи», що цілеспрямовано провадить до глибинного осмислення власної поведінки. Звідси – аргументи на користь проведення паралелей з романом виховання, становлення якого припало на епоху Просвітництва. Як і в кращих його взірцях, у творах Д. Ійеша стрижневим є зображення психологічного, морального й соціального формування особистості протагоніста.

Спроектована контекстуальна сутність спонукає до широких узагальнень, продиктовані прочитанням прози Д. Ійеша. Так, приміром, Алмош Чонґар у своїй художній творчості завжди залишався вірним своєму кредо, коли, як відзначив М. Зимомря, «майже в кожному творі мовою Гете вводить у світ німецького читача реалії з життя народів карпатського ареалу» [Зимомря 1992: 77]. Це кредо зримо проступає в таких зразках автобіографічного письма, як «В устах тисяча мов: сповідь мінливого життя» («Mit

tausend Zungen: Beichte eines wechselvollen Lebens», 1984), «Як діва стала тільцем: прокляття й благословення одногостоліття» («Wie die Jungfrau zum Stier wurde: Fluch und Segen eines Jahrhunderts», 2006), а також у збірці малої прози «Я кохаю тебе по-угорськи» («Ich liebe dich auf ungarisch», 2008). На особливу увагу заслуговують достовірні документальні ілюстрації, що органічно вкраплені в текстові структури [Neubert 1985: 7]. Сповідальні мотиви набувають тут глибокого естетичного смислу, висвітлюючи специфіку міжнаціональної взаємодії, зокрема, в Закарпатті.

У цьому зв'язку напрошується ще одне зіставлення прози Д. Ійеша, а саме з художніми досягненнями закарпатського угорськомовного письменника Ласла Балли (1927 – 2010). У його романах має місце спроба інтерпретації й певною мірою корекції фактів власної біографії: ще раз пройти зупинками свого життя на відстані часу. У цьому сенсі окрему роль відіграють так звані однозначні деталі, які надають образам «смислової гнучкості» [Ткачук 2007: 131]. Вони в'яжуться в одну парадигму художнього пізнання, приміром, світу «дитинства», «молодості». Цілісність деталізованих сповідей забезпечується «обрамлювальною формою» [Pál 1990: 131] романів. Особливе значення має той факт, що письменник відкрито змальовує власну долю [Mezey 1995: 101]. Водночас застосування техніки зміни часових площин дає можливість авторові проводити місток між сучасним, минулим, а також майбутнім. Так, у романі «Зустрінуться в неосяжності» мають місце містичні сцени, де героєві Бейлі Ґерлоці в ситуаціях екзистенціальної загрози на поміч приходить привид його батька. Цей механізм психологічного захисту породжує своєрідні візії: «За мить ворухну зап'ястям: руки переростають у крила, а я вирушаю, щоб зустрітися у майбутті» [Balla 1994: 319]. До речі, А. Чонґар, який народився 6 вересня 1920 року в Ужгороді, був гімназійним учителем Л. Балли. Він дав йому ґрунтовні знання з німецької та латинської мов. Примітно, що до шістдесятиріччя свого колишнього учня у берлінській газеті «Зоннтаґ» («Sonntag») 1987 року з'явився прихильний відгук А. Чонґара, в якому він окреслив Л. Баллу «засновником угорської літератури в Карпатській Україні» [Csongar 1987: 2]. Тут доводиться з прикрістю констатувати: єдиною спробою монографічного дослідження художнього доробку письменника досі залишається студія

«Окреслення чину. Самобутність починань угорської літератури у Закарпатті другої половини двадцятого століття» («Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében», 2003) [Penkófer 2003] Яноша Пенкофера. Особливості художньої світобудови Л. Балли угорський літературознавець контекстуально висвітлив на тлі досягнень Ґейзи Фодора, Вілмоша Ковача, Магди Фюзеші, Кароя Балли, Золтана Мігая Нодя, Ласла Варі. Дослідник слушно підкреслив типологічну спорідненість їхньої творчості з материковою угорською літературою, у тім числі з доробком Д. Ійеша. «Було б кроком супроти природного життєвого процесу, – дійшов висновку Я. Пенкофер, – якщо б відсувати на другорядний план твори закарпатських письменників. Вони свідчать про їхню роль у культурному житті цього регіону, де упродовж століть сформовані власні, невід'ємні традиції» [Penkófer 2003: 6]. Поява книжки Я. Пенкофера демонструє предметне зацікавлення з боку угорських критиків творчими досягненнями та устремліннями закарпатських угорськомовних авторів загалом та спадщиною Л. Балли – зокрема. Це – свідчення того, що він став помітним явищем художнього процесу не тільки в Україні, але й в Угорщині.

Ефект дієвості угорського письменства зберігає контекстуальну суголосність запитам гуманітарних наук XXI ст. з огляду на вагомість художньо-естетичного осмислення питань міжнаціональних літературних контактів, наступності досвіду та взаємодії традиції й новаторства. Низка новаторських рис у творчості Д. Ійеша проступає у романі «Пажі Беатріче» («Beatrice apródjai», 1979). При аналізі твору впадає в око його чітка й послідовна орієнтація на літературознавство, коли автор свідомо втілює в тексті подвійну позицію – від творця, з одного боку, та дослідника – з іншого. Д. Ійеш включає в роман таку складову, як літературознавчий аналіз власного тексту [Гусев 1980: 17]. Усі стрижневі проблеми твору розглядаються крізь призму художньої літератури. Ця особливість – суттєвий елемент атмосфери тієї епохи, в якій судилося жити Д. Ійешу. Такий хід пояснюється прагненням угорського письменника до самоосмислення. Приміряючи на себе роль літературознавця всередині свого тексту, автор відходить від позиції всевідаючого наратора. Це породжує підґрунтя для ведення гри з критикою. Її імпульси закладені також

у композиції роману, який справляє враження певної моделі, відтвореної в пам'яті. Відтак і переміщення героя у часі та просторі визначається властивостями пам'яті автора, що зумовлює відсутність послідовного сюжету у романі «Пажі Беатріче». Натомість у реципієнта виникає відчуття занурення в інтригу, фіктивність якої підкреслюється її другорядністю в сюжеті. Адже на першому плані – осмислення події з боку дійових осіб.

Як уже наголошувалось, у творах Д. Ійеша втілений складний синтез документальних і художніх елементів. Примітна деталь: митець проводить чітке розмежування між текстами документального та художнього плану. Це демонструють авторські жанрові маркування. Вони служать сигналом для розрізнення документального та художнього текстів; в останньому документалізм застосовано на рівні мистецького прийому.

Література:

Бернштейн 1982: Бернштейн И. А. Эпос обновления жизни : Роман в литературе социалистических стран 60-70-х годов / И. А. Бернштейн. – М. : Советский писатель, 1982. – 342 с.; *Гусев 1980:* Гусев Ю. П. Ийеш Дюла. Пажи Беатриче / Ю. П. Гусев // Современная художественная литература за рубежом. – 1980. – С. 16–18; *Затонский 1973:* Затонский Д. В. Искусство романа и XX век / Д. В. Затонский. – М. : Художественная литература, 1973. – 536 с.; *Зимомря 1992:* Зимомря М. Життя на сторінках однієї книги / М. Зимомря // Acta Hungarica, 1990. – Ужгород, 1992. – С. 77–79; *Ткачук 2007:* Ткачук М. П. Наративні моделі українського письменства / М. П. Ткачук. – Тернопіль: Медобори, 2007. – 463 с.; *Balla 1994:* Balla L. A végtelenben találkoznak / László Ballá. – Budapest : Háttér Kiadó, 1994. – 320 p.; *Csongar 1987:* Csongar A. Laszlo Balla. Zu : Sowjet-ungarische Literatur in der Karpato-Ukraine / Almos Csongar // Sonntag. – Berlin, 1987. – Nr. 34. – S. 2; *Illyés 1981:* Illyés Gy. Beatrice apródjai / Gyula Illyés. – Budapest : Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981. – 621 p.; *Mezey 1995:* Mezey L. M. Kárpátaljai sorstrilógia / László Miklós Mezey // Hitel. – 1995. – Június. – Nr 6. – P. 101–102; *Neubert 1985:* Neubert W. Mit tausend Zungen. Eine Autobiographie im Verlag der Nation / Werner Neubert // Berliner Zeitung. – 1985. – 19. April. – Freitag. – S. 7; *Pál 1990:* Pál G. A magyar irodalom Kárpátalján, 1945–1990 / Pál György. – Nyíregyháza : Móricz Zsigmond Megyei és Városi Könyvtár Kiadója, 1990. – 242 p.; *Penkófer 2003:* Penkófer J. Tettben a jellem. A magyar irodalom sajátos kezdeményei Kárpátalján a XX. század második felében / János Penkófer. – Budápest : Magyar Napló Kiadó, 2003. – 293 p.

В статье расскрыты пути образно-стилевого наполнения жанровых разновидностей и модификаций в венгерской литературе XX

века на материале прозы Дюлы Ийеша и Ласла Баллы.

Ключевые слова: *творчество Дюлы Ийеша, художественное наследие Ласла Баллы, проза, жанр, традиция, новаторство.*

Мирослава Мучка, доц. (Івано-Франківськ)

УДК 82.091:821.112.2+821.161.2
ББК 83.

Новела Маркіза Фон О. Г. Фон Кляйста в перекладі Івана Франка

У статті здійснено аналіз Франкового перекладу новели «Маркіза фон О…» Г. фон Кляйста. Розглядаються передумови та чинники звернення І. Франка до відтворення спадщини німецького письменника рідною мовою; на рівні форми та змісту досліджуються художні особливості першої україномовної версії новели.

Ключові слова: *переклад, новела, стиль, ритм, адекватність*

The paper analyzes the translation of the Heinrich von Kleist's novel "Marquise von O ..." performed by Ivan Franko. The conditions and factors of Franko's appeal to the heritage of the German writer as well as rendering it into his native language are considered; artistic features of the first Ukrainian version of the story are studied at the level of form and content.

Keywords: *translation, story, style, rhythm, adequacy*

Особливою шаною у першій половині XIX століття в Україні користувалися романтична та передромантична поезія з її фольклорними мотивами та народнопісенною ритмікою – рисами, які відповідали тогочасним мистецьким уподобанням українських романтиків. Серед перекладачів німецької літератури слід відзначити П. Гулака -Артемовського, Л. Боровиковського, П. Білецького-Носенка, А. Метлинського, М. Костомарова, П. Куліша, які запропонували читачам переспіви та переробки творів Й. В. Ґете, Г. А. Бюрґера, Ґ. Лессінґа, Ф. Шиллера, Л. Уланда та ін., закладаючи основи німецько-української перекладної рецепції. У поле зору сподвижників рідного слова переважно потрапляли літературні явища, які на той час не лише були визнані на батьківщині, але й набували великої популярності за її межами. Г. фон Кляйста не належав до цієї когорти – у Німеччині впродовж

майже всього XIX століття його вважали другорядним письменником, відповідно він був маловідомим в інших країнах. Саме з цих причин спадщина німця залишилася поза увагою українських діячів на ниві перекладу. Причому така ситуація характерна не лише для вітчизняної кляйстіани, а й для інших країн, письменство яких розвивалося в більш сприятливих умовах. Так, перший польський переклад з'явився 1902 року («Землетрус у Чилі»), через 2 роки – філософське есе «Про театр маріонеток», російський – лише 1916 року («Міхаель Кольгаас», «Маркіза фон О...», «Найда»).

У 1903 році І. Франко вперше знайомить українську громадськість з одним із найбільш майстерних творів Кляйста – новелою «Маркіза фон О...» із назвою «Маркіза О...» (зі слів Франка, «прегарна річ»). На той час, як відомо, письменник був добре обізнаний зі спадщиною німця, його твори були серед улюблених, тому вибір перекладача цілком зрозумілий. Важливими чинниками звернення до прози не надто відомого автора зумовлений також бажанням українського майстра слова випробувати можливості рідної мови, адже стиль Кляйста належить до найбільш складних і довершених. Окрім того, у перекладацькій спадщині українського вченого втілювалася концепція мистецького перекладу як важливого чинника взаємозбагачення культур. У передмові до збірки «Поеми» він, зокрема, писав: «Передача чужомовної поезії, поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона не мала досі, будуючи золотий міст зрозуміння і спочування між ними і далекими людьми, давніми поколіннями» [8, с. 7].

І. Франко, подаючи україномовний варіант «Маркізи фон О...», мав великий досвід не лише як практик, а й як теоретик перекладу. Саме він вважається фундатором вітчизняного перекладознавства. У передмовах до перекладів, як своїх, так і інших письменників, статтях («Шевченко по-німецьки», «Шевченко в німецькім одязі», «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах» та ін.) вчений висунув одне з основних правил, яке лягло в основу теорії адекватного перекладу. Воно полягало не в копіюванні оригіналу, а у правильному відтворенні його головної думки. «Точність в розумінні Франка – це вірна

передача змісту та форми твору» – так визначив підхід українського теоретика і практика перекладу дослідник Ф. Арват [1, с. 15].

Оповідання «Маркіза фон О...» було опубліковане у Львові 1903 р. На той час в Україні діяв Емський указ, за яким здійснення україномовних перекладів заборонялось. Видання Франкової версії оповідання Кляйста (як і багатьох інших перекладів) стало можливим завдяки тому, що в Галичині, яка входила до складу Австро-Угорщини, було більше свободи порівняно зі Східною Україною для розбудови національної культури, зокрема й перекладу. Кількість перекладених поетичних, прозових і наукових книжок наприкінці XIX століття тут різко зростала, зокрема, у Русько-українській Видавничій Спілці (серія «Белетристична бібліотека») були надруковані україномовні оповідання Гі де Мопассана, «Голод» К. Гамсуна, драми В. Шекспіра, п'єсу «Візник Гендель» Г. Гауптмана та багато інших визначних творів європейської літератури [7, с. 95].

В українському літературознавстві аналізу представленої роботи українського вченого присвячено не так багато уваги. Про Франковий переклад частково згадано в монографії І. Журавської «Франко і світова література» (1956), у розвідці О. Хоміцького «Генріх Кляйст в оцінці І. Франка» (1963 р.) і більше – у монографії «Франко і німецька література» (Мюнхен, 1974 р.) та статті «Іван Франко і Гайнріх фон Кляйста: до початків української кляйстіяни» (Тернопіль, 2007) Л. Рудницького. Оцінки перекладу неоднозначні. Так, І. Журавська вважає, що він був дуже вдалий переклад і, як того бажав Франко, справді став початком ознайомлення з цим талановитим письменником. Дослідниця справедливо підкреслює, що в ньому відтворена напруженість дії та витонченість малюнку [3, с. 158]. О. Хоміцький констатує, що Франко зіткнувся з дуже нелегким завданням, перекладаючи складну прозу Кляйста [10, с. 138].

Л. Рудницький, працю якого на сьогодні можна вважати найбільш ґрунтовною із вказаної проблеми, дотримується думки, що називати цей переклад «винятково вдалим» без застереження не можна, але погоджується, що цінність його полягає саме в початку ознайомлення українського читача з письменником. Вчений у монографії «Франко і німецька література» здійснив аналіз

Франкового перекладу новели „Маркіза фон О...» з відредагованого (причому подекуди невдало) видання перекладу, вміщеного у 20-томне видання творів І. Франка, 1956 – 1962 рр. (видавництво «Книгоспілка «Нью-Йорк»), а не з версії 1903 року, яка відповідає Франковому рукопису, тому деякі зауваження вченого не зовсім об'єктивні.

Видання перекладу «Маркізи фон О...», як уже було відзначено, містило розлогу передмову Франка, у якій, окрім характеристики художньої манери Кляйста, були представлені деякі зауваги щодо перекладознавчих підходів автора. З цих позицій стаття доповнювала й розвивала вітчизняну науку про переклад, зокрема, підкреслює, що його метою є передати стиль і спосіб висловлювання автора так, щоб він був схожим до оригіналу. Завдання висловлено виразно й конкретно. Проте, характеризуючи прозу Кляйста як «скрутну», він зізнається, що воно виявилось нелегким. Саме тому перекладач пішов на деякі зміни, про які згадує в передмові. Щоб зробити твір доступним українському читачеві, він дозволив собі розчленувати довгі складнопідрядні конструкції, за власним висловлюванням, «розбити компактні Кляйстові колю мни» [9, с. 251], замінивши непряму мову прямою впродовж усієї новели. Наприклад,

«Eines Morgens, da die Familie beim Tee saß, und der Vater sich auf einen Augenblick, aus dem Zimmer entfernt hatte, sagte die Marquise, aus einer langen Gedankenlosigkeit, zu ihrer Mutter: wenn mir eine Frau sagte, daß sie ein Gefühl hätte, ebenso, wie ich jetzt, da ich die Tasse ergriff, so würde ich bei mir denken, daß sie in gesegneten Leibeumständen wäre. Frau von G... sagte, sie verstände sie nicht [12, с. 109]“.	«Одного ранку, коли сім'я сиділа за чаєм, а батько на хвилю вийшов із кімнати, мовила маркіза, прокидаючись із довгої нетями, до своєї матері: – Коли б якась жінка сказала мені, що має таке почуття, як я тепер, доторкаючись отсеї чарки, то я б у своїй душі подумала, що вона при надії. Пані Г. сказала, що не розуміє її [9, с. 256]”.

Такий вибір Франка цілком виправданий – він значно полегшує розуміння складної і, як висловився Л. Рудницький,

«містичної» прози автора [6, с. 280]. При цьому перекладач не порушує структуру речення, не міняє порядку слів (хоча вміщена перед дієприслівниковим зворотом фраза «мовила маркіза», і вкінці «до своєї матері», збиває з пантелику і заплутує думку), а лише виокремлює сказану маркізою репліку, ніби дає читачеві можливість переосмислити попередню думку.

Особливістю композиційної структури новели є те, що уже з перших рядків читач з одного речення довідується про головну героїню все: де живе, яка в неї слава, що вона вдова і має добре вихованих дітей і що вона за невідомих обставин завагітніла. Таким чином, вступне речення в короткій об'єктивній формі представляє подію, яка створює ілюзію майже дива, адже йдеться про непорочне зачаття в жінки з дуже пристойної, старовинної сім'ї, спокій і мир якої раптом були порушені невідомими силами. Відразу цікавість читачів сягає найвищого рівня: сексуальна цікавість – звідки взялася ненаукова вагітність?; кримінальний інтерес – хто винуватець?; і нарешті психологічна – як зможе одружитись маркіза з чоловіком, який її зґвалтував?

Ось як це передано в оригіналі:

«In M…, einer bedeutender Stadt im oberen Italien, ließ die **verwitwete** Marquise von O…, eine Dame von vortrefflichem Ruf, und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: **daß** sie, ohne ihr Wissen, in andre Umstände gekommen sei, **daß** der Vaterzu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle; und **daß** sie, aus Familienrücksichten, entschlossen wäre, ihn zu heiraten [12, c. 104]».

Кожне слово в наведеному реченні наповнене описовими якостями. Нанизування інформації відбувається за допомогою паралельних конструкцій, які починаються сполучником „**daß**". Виражаючи відповідно припущення, прохання та намір, ці речення є сюжетно-композиційною проекцією новели, або, як зауважує німецький дослідник Г. Гольц, окреслюють «три стадії новели», відбивають «три дії, на які поділена новела». Такий прийом вчений називає «драматичним елементом у розповідній формі» [11, с. 127]. Ось як до цієї складної конструкції підійшов Франко:

«В М., значному місті горішньої Італії, оголосила маркіза О., дама бездоганної слави і мати кількох гарно вихованих дітей, у газетах таке: **що** без свого відома вона зайшла в тяж; батько дитини,

яку вона має народити, нехай зголоситься, бо вона з родинних оглядів постановила вийти за нього заміж [9, с. 252]». Як бачимо, перекладач дещо порушує авторський стиль митця, передавши три «daß» одним «що», втрачаючи підкреслений Г. Гольцом драматичний елемент та спрощуючи оповідь. Важко дати однозначне пояснення версії перекладача, адже йому не становило жодних труднощів увести «що» тричі. Тоді початок новели звучав би приблизно таким чином:

«У М..., значному місті горішньої Італії, **вдова** маркіза фон О..., дама бездоганної репутації і мати кількох гарно вихованих дітей, дала оголошення в газетах, **що** вона поза своєю свідомістю завагітніла, **що** батько дитини, яку вона має народити, повинен з'явитись, і **що** вона вирішила з родинних обставин одружитись з ним» (переклад наш).

Можливо, такий підхід був вибраний Франком для створення більш вражаючого ефекту – подана інформація швидше схожа на вердикт (завдяки уведеному «нехай» та скороченню фраз), ніж на констатацію газетних даних. Правда, не зовсім виправданим у реченні є опускання слова «вдова» («**verwitwete»**) та згодом звороту «в найбільшому усамітненні» («**in der grösten Eingezogenheit»**), що створює дещо хибне враження про стан маркізи та викликає упереджене ставлення до неї, проте знову ж таки надає фразі більшої динамічності та ритмічності. Перекладач тут, поза всяким сумнівом, відходить від важливого принципу адекватності, який полягає в єдності слова й образу в художньому творі. У системі художнього образу слово ускладнює свою функцію, воно передає зміст, виражає авторську оцінку, авторський ідеал, який реалізується в образі [5, с. 387]. Л. Рудницький правильно зауважує з цього приводу, що цим пропуском переклад послаблений не тільки з огляду на неправильну інтерпретацію, але й неспроможний повністю передати суттєву частину новели Кляйста, тобто характерні вступні речення (йдеться про перше речення).

Окрім того, І. Франко усюди пропускає, починаючи з самої назви, частку «**von»**, яка свідчить про благородне походження та приналежність особи до вищих верств населення. Правда, замість «фон» він уводить **пан** та **пані**, що наближає твір до українського колориту, наприклад, маркіза О... – die Marquise **von** O...; дочка

пана Г. – die Tochter des Herrn **von** G.; пані Г. – die Frau **von** G., проте такі рішення трапляються часто і в сучасних перекладах, наприклад, відомий твір Флобера «Мадам Боварі» у перекладах часто звучить як «Пані Боварі». Така форма звертання зумовлена, на думку Р. Зорівчак, історичними обставинами, оскільки в літературній і розмовній мові Західної України XIX століття сильного розповсюдження набув полонізм «пан», який розширив свою основну семантику і позначав особу, що займала привілейоване становище в суспільстві [4, 102].

Незважаючи на журналістську сухість та лаконічність прози Кляйста, у новелах митця трапляється велика кількість незвичайних зворотів, слів і словосполучень, ужитих у переносному значенні, функціональне призначення яких – вразити читача, передати драматизм подій, підкреслити напруженість ситуації. І. Франко як добрий знавець німецького та українського письменства в перекладі демонструє безмежні багатства та розмаїття рідного слова, знаходячи в українській мові відповідні стилістичні фігури, які адекватно передають емоційне наповнення першотвору. Наприклад, порівняння:

„schön wie ein junger Gott“ [12, c. 110]	„гарний, як молодий бог” [9, c. 256]
„solange mein Schuld nicht sonnenklar entschieden ist“ [12, c. 122]	„доки моя вина не буде висказана ясно, як сонце” [9, c. 267]
„Doch da diese Trostgründe der unglücklichen Dame völlig wie Messerstiche durch die Brust fuhren“ [12, c. 124]	„Та що ті потішання для нещасливої дами були зовсім немов шпигання ножем у груди” [9, c. 269]
„matt bis in den Tod“ [12, c. 125]	„поблідла як труп” [9, c. 270]
„du reinere als Engel“ [12, c. 135]	„чистіша від ангелів” [9, c. 279]
„und schlug mit einem Blick funkend, wie ein Wetterstrahl”[12, c. 140]	„І зором, заіскреним, мов блискавка, вдарила в нього” [9, c. 283]
„er faste leise ihr Hand, als ob sie von Gold wäre“ [12, c. 141]	„і взяв легенько її руку, мовби вона була з золота” [9, c. 284]
„indem sie ihm dabei, gleich einen Pestvergifteten, auswich” [12, c. 140]	„і оминаючи його, немов зачумленого” [9, c. 282]

метафори*:*

„wobei der Graf über das ganze Gesicht rot ward" [12, c. 139]	„при чім графове лице обілляв густий рум'янець" [9, c. 255]
„der Graf äußerte, indem ihm Röte ins Gesicht stieg" [12, c.140]	„граф заявив паленіючи на лиці" [9, c. 258]
„Eher, antwortete die Marquise, daß die Gräber befruchtet werden, und sich dem Schoße der Leichen eine Geburt entwickeln wird" [12, c. 143]	„Швидше, – відповіла маркіза, – могли б запліднитись могили і в лоні трупів могли б розвиватись новородки" [9, c. 266]
„daß sich der muntere Korsar, der zur Nacht gelandet, schon finden würde" [12, c. 125]	„великий корсар, який ніччю прибив до берега, чий таки віднайдеться" [9, c. 269]
„der Marquise stürzte der Schmerz aus den Augen" [12, c. 125]	„маркізі біль бризнув з очей" [9, c. 269]
„indessen Blässe des Todes ihr Antlitz überflog" [12, c. 140]	„тимчасом як по її лиці перебігла смертельна блідість" [9, c. 283]

оксиморони:

„mit bescheidener Zuversicherheit" [12, c. 130]	„з скромною нахабністю" [9, c. 273]

Важливим критерієм адекватності є переклад ідіом, які виражають національну специфіку творів. У Кляйста переважають нейтральні ідіоми та ідіоми з національним забарвленням. Франко по-різному підходить до їх відтворення українською мовою. Трапляються випадки дослівної передачі, наприклад, „**keinen Pardon geben wollte**" [12, c. 106] – „**не хотіли дати пардону**" [9, c. 253] тобто не пробачати; „**die Hunde, die nach solchem Raub lüstern waren**, mit wütenden Hieben zerschtreute" [12, c. 105] – „і шаленими ударами розігнав **собак ласих на такий рабунок**"[9, c. 253] (йдеться про російських солдатів, які хотіли зґвалтувати маркізу). Іноді знаходить українські відповідники: „**in andere Umstände gekommen sei**" [12, c. 104] – „**зайшла в тяж**" [9, c.252], „so würde ich denken, daß sie **in gesegneten Leibeusmständen wäre**" [12, c. 109] – „ то я б у своїй душі подумала, що вона **при надії**" [9, c. 256], що дослівно означає завагітніти; «**wer nur, in aller Welt**» [12, c. 257] – «**хто в Бога святого»** [9, c. 282]. Як бачимо, перекладач знаходить в українській мові відповідні лексеми та

словосполучення, при цьому не порушуючи смислового наповнення виразів. Хоча іноді й трапляються діалектні форми, проте вони не псують загального враження від перекладу.

Визначальними рисами стилю Кляйста є ритмічність і динамічність, за допомогою яких вдається досягти ефекту емоційної напруженості та несподіваності, що є невід'ємним атрибутом будь-якої новели як жанру, проте становить одне з найскладніших завдань при відтворенні іноземною мовою. Ритм у прозі є не менш важливим чинником, ніж у поезії, різниця полягає в засобах адекватної його передачі – він створюється не скільки правильним чергуванням звукових одиниць, стільки впорядкованим розташуванням смислових і синтаксичних елементів мови, а саме повторення слів, паралелізми, контрасти, характер зв'язку фраз і речень [2, с. 191].

Для досягнення відповідного ритму І. Франко вдається до різних прийомів та засобів, зокрема, використовує тавтології (в оригіналі відсутня): «den äußersten Saum ihres Kleides» [12, с. 141] – «крайній крайчик її сукні» [9, с. 284], синтаксичні паралелізми: «als ob ich allerwissend wäre, als ob meine Seele in deiner Brust wohnte» [12, с. 129] – «як коли б я був всевідучий, як коли б моя душа жила в твоїй душі» [9, с. 273], «Nun so macht! macht! macht! rief der Vater» [12, с.118] – «Ну, то робіть! Робіть! Робіть» [9, с. 264].

Інколи трапляється, що індивідуальність перекладача бере гору над індивідуальністю автора. Так, у Франковому варіанті висловлювання батька маркізи: «ich muß mich diesem **Russen** schon zum zweitenmal ergeben» [12, с. 118] передано „Мушу вдруге піддатися сьому **москалеві**" [9, с. 264], тобто замість «росіянину» **(Russen)** Франко вживає «**москалеві»**. Можна припустити, що тут проявляється власне ставлення самого перекладача до ситуації, або ж умисне використання діалектизму, вжите з метою емоційного її нагнітання.

Оповідання Кляйста містить чимало термінологічної лексики, зокрема військової, для позначення чинів чи спорядження. Такі слова, можливо, не були широко відомі українському читачеві, тому І. Франко деякі терміни передає через транслітерацію (особливо ж інтернаціоналізми), подекуди пропонує українські версії. Наприклад, Zitadelle – цитадель, Kommandant – комендант, Sturm – штурм, Reverber – реверсер, Kurier – кур'єр, Depeschen –

депеші, Korsar – корсар, Rampe – рампа, Granate – граната, Gewerbe – карабіни, Haubitze – гавбиця, Obrist – полковник, Obristlieutinant – підполковник, Offiziere – офіцери, Adjutant – ад'ютант та ін. Правда, інколи автор тяжіє до буквалізмів: **der Schuß traf – трафила куля; zog sich – цофався.** Трапляються також випадки неправильної інтерпретації в перекладі, коли перекладач не схоплював справжнього значення того чи іншого слова. Як результат – відхід від змісту тексту. Так, у реченні: «Bald kletterte er, **den Schlauch in der Hand,** mitten unten brenenden Giebeln umher, und regierte den Wasserstrahl [12, с. 106]» йдеться про пожежний рукав чи шланг. Франко перекладає: «То він **з кишкою в руці** спинався посеред горючих кроков і звертав водяну струю [...][9, с. 254]», словосполученням «**з кишкою в руці»** збиває з пантелику читача, оскільки дія відбувається під час військового нападу, тому речення можна зрозуміти буквально. Проте таке незграбне відхилення трапляються у Франка лишень один раз.

Цікавий та оригінальний підхід перекладач продемонстрував у підрядному реченні: «die den Namen **des Kaisers** brandmarkten» [12, с. 107], у якому для кращого розуміння в німецькомовному світі Кляйст вжив реалію «**кайзер»**, хоча мова йде про російського царя. Для Франка це слово не було чужим, оскільки він жив на території Галичини у складі Австро-Угорщини (німецькою мовою Österreich-Ungarisches **Kaiser**reich). Проте перекладач, вдаючись до методу уподібнення, свідомо і, мабуть, цілком слушно передає німецьке «**кайзер»** українським «**цар»**: «аби розстріляно негідників, які сплямили царське ім'я» [9, с. 255], І. Франко, очевидно, боявся, що в Україні слово «кайзер» може бути неправильно витлумачене. Зауважимо, що при перекладі цієї новели 1930 року невідомий автор теж вдається до такого ж методу.

У цілому, вдаючись до різних прийомів та засобів, Франко зумів адекватно передати смислове наповнення новели «Маркіза фон О...», зберегти її художню своєрідність, демонструючи широкі можливості українського слова.

Література:

1. Арват Ф. С. Іван Франко – теоретик перекладу: [Лекції спецкурсу з історії українського перекладу] / Ф. С. Арват. – Чернівці.: Обл. упр. по пресі, 1969. – 269 с. 4

2. Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Р. Гачечиладзе. – М.: Советский писатель, 1972. – 264 с. 30
3. Журавська І. Ю. Іван Франко і зарубіжні літератури: монографія / Ірина Юліанівна Журавська. – К.: АН УРСР, 1961. – 384 с. 60.
4. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад: На матеріалі англомовних перекладів української прози/ Р. П. Зорівчак. – Львів: Вид-во при ЛДУ, 1989. – 216 с. 77.
5. Кочан І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: навч. посіб. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Знання, 2008. – 423 с. 99
6. Рудницький Л. Іван Франко і Гайнріх фон Кляйст: до початків української кляйстіани // Теорія літератури, компаративістика, україністика: збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Р. Гром'яка / Studia methodologica. – Вип. 19. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – С. 278 – 287
7. Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / М. Стріха. – К.: Факт–Наш час, 2006. – 334 с. – (Сер. «Висока полиця»). *165*
8. Франко І. Передмова [до збірки «Поеми»] / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1976 – Т.5 – С.7 – 8. 7.
9. Франко І. Генріх Клейст. Маркіза О. Передмова / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наукова думка, 1980 – Т. 25. – С. 245 – 287.
10. Хомицький О. В. Генріх Клейст в оцінці Івана Франка / О. В. Хомицький // Іван Франко: Статті і матеріали: Зб. 10. – Львів, 1963. – С.132 – 138. 186
11. Holz Hans Heinz. Macht und Ohnmacht der Sprache. Untersuchungen zum Sprachverständnis und Stil Heinrich von Kleists. – Frankfurt am Main, 1962. – 179 s. 217
12. Kleist Heinrich von. Sämtliche Werke und Briefe. – München, 2000. – 1119 s. – 219.

В статье осуществлен анализ Франко перевода новеллы «Маркиза фон О ...» Г. фон Клейста. Рассматриваются предпосылки и факторы обращения И. Франко к воспроизведению наследия немецкого писателя на родном языке; на уровне формы и содержания исследуются художественные особенности первой украиноязычной версии новеллы.

Ключевые слова: *перевод, новелла, стиль, ритм, адекватность*

Паниева Гюнель Салех гызы, докторант (Азербайджан)

ББК 83. 3(5А 3е)
УДК 82**.** -3=512. 162.162

Роман «Идеал» в контексте современной литературной критики Иса Мугань (Гусейнова)

Народний письменник Іса Мугань (Гусейнов) є майстром слова, який вносив вагомий внесок у розвиток Азербайджанської прози, його твори перетворилися на прекрасні взірці поетики прози, важко представити нову Азербайджанську прозу без його текстів. В «Ідеалі» зустрічаються багато моментів, пов'язані з Південним Азербайджаном. Про це письменник Гамід Херісчі сказав: Іса Гусейнов у цьому творі про таємниці Південного Азербайджану написав приховано. Справжні реалії забуті. За його словами, таємниці Азербайджану не в Баку, а в Тебрізі. Однією із визначаючих цих таємниц була творчість письменника Сабір Ахмедлі; він у своєму творі «Заборонена гра» про це писав. Необхідно відзначити, що роман «Ідеал» Іси Мугань виник у вигляді художнього чуда. У творі йдеться про руйнування, стирання цільного світу – глобальної гармонії через якісь гріхи та спотвореннння.

Ключові слова: *Іса Мугань, «Ідеал», «Палаюче серце», Зія Бунядов, роман, Асад Джахангир.*

People's writer Isa Mugan (Huseynov) is a master of words, makes a significant contribution to the development of Azerbaijan's prose. None of his works, has turned into wonderful examples of poetic prose, it is difficult to introduce a new Azerbaijani prose.
The «Ideal» is, there are a lot of things related to the South Azerbaijan. This writer Hamid Herischi says Isa Huseynov in this work about the mysteries of South Azerbaijan wrote hidden. True reality forgotten. According to him the secrets of Azerbaijan is not in Baku and Tabriz. One of knowing these secrets, writers Ahmadli Sabir was he in his work «Forbidden Game» wrote a bit about it». «Burning Heart» is a novel, pushing the idea of replacing poor district committee on good word pushing the idea of «true communist,» written with enough talent and courage, but in any case is just a literary event. A «Ideal» is not only a literary event. In «Burning Heart», he still believes in the building of communism in the world and criticizes officials, hindering it. And in the «ideals» of communism looks in space.
it should be noted that the novel «Ideal» Isa Mugan is incurred in the form of artistic wonders magnificent work. Artwork talk about destruction, erasing the whole world, global harmony because of some sin, distortion.

Key words: *Isa Muhan, «ideal», «Burning Heart», Ziya Bunyadov, novel, Asad Jahangir.*

Будучи активным участником основательного вступления нашей прозы в новый этап, он действовал как один из создателей этой прозы. Поэтому поколение 60-х считал его своим предшественником, был вполне прав. Главной особенностью творчества Исы Муганна является глубокая приверженность его творчества фольклору, принципам художественного мышления народа, эстетическим и нравственным категориям. Показывающий со всей остротой противоречия жизни роман «Горячее сердце», писателя со своей общественно-гражданской концепцией, попыткой говорить о важных социальных реалиях был очень полезным для развития нашей литературы. Тему этого произведения, автор позднее углублял в романе «Идеал» и обогащал ее новым художественным смыслом. В представленном в заново проработанном виде произведении «Идеал» отражая исторические события нашей ближней и далекой истории, патриотические чаяния ученых и философов, писатель по мастерски соединил в единую сюжетную линию древние исторические корни Азербайджанского народа с современными духовными проблемами.

Цель статьи – изучить особенности романа «Идеал» в контексте современной литературной критики. О причинах написания произведения «Идеал» Иса Гусейнов написал следующее: «Думал о причинах препятствий и преград на пути счастоивых людей, желающих видеть родину богатой, благополучной, жизнь сладкой, людей красивыми, далеких от всякого рода мошенничества, высоких личностей. Часть искомого в своем произведении «Горящее сердце», другую же нашел в последующих судьбах героев того романа, в результате сохранив из «Горящего сердца» некоторые биографические факты, написал новый роман о духовно-психологических изменениях, произошедших между 40 – 80 годами». (7: 4)

Сравнивая «Идеал» и роман «Горящее сердце», профессор Газанфар Кязимов разницу между ними объясняет следующим образом: «Горящее сердце» само по себе как произведение, выделяются высоким художественно-эстетическим содержанием, любящееся, много читаемое, удовлетворяющее вкус и требования

читателя, имеет особое значение для нашей литературы. Однако писатель, фактически разрушив это произведение и на его основе создал полностью новый роман.

Хотя «Горящее сердце» не является произведением, маскирующим, искажающим, укрывающим беды описуемого времени, недостатки в общественной жизни, но в нем, по сравнению с другими произведениями еще более резко критикуется препятствия, мешающие общественному развитию, все это не удовлетворяет требования писателя, он считал нужным еще более серьезно заглянуть в духовно-психологические изменения, произошедшие в 40-х годах». (6)

Построение произведения ясно. В экспозиции знакомимся с тем, как Самед на поезде отправляется в деревню, район, как встречается в вагоне с «Чах-чухом», как «черная кобра» сообщает ему о женитьбе дяди. С радостью, с чемоданом в руке доходя до здания из камня «туф» узнал женщину, готовящую кебаб-Гюлгаза и начавшиеся с этой неожиданной встречей внутреннее волнение стало началом сольного конфликта. После этого рецепиент видит очень интенсивное развитие событий: уход Самеда в гостиницу, преследование его со стороны Гылындж Гурбана, который привел к себе домой Самеда от Султана; неожиданный поступок дяди в присутствии Гюлгаза и Самеда, приход Самеда в деревню, поджог старого дома, которого осуществил Гобалак Мамиша, осуждение-монологи Чах-чуха, Гылындж Гурбана, Тафтиша, Гайым Гудалы, происходящее столкновение в пункте оставляет большое впечатление в процессе развития событий. Столкновение Самеда с Гудалы и их защитниками, поддержка трудящихся, беспомощных – все это кульминация; событие «Багдай», встреча в Баку с генералом Аббасовым и своим дядей определили позицию героя, его поиски правды и человечности. Писатель так построил произведение, что образ автора не так заметен. События раскрываются с точки зрения гетеродиегетического нарратора, который все видит и знает. «Идеал» как социально-психологическое произведение является самым ценным образцом азербайджанской прозы, процветающей во второй половине XX века.

Критик Асад Джахангир утверждает, что к оценке романа Исы Муганна «Идеал» необходимо отнестись в нескольких

контекстах: «Этот роман является гениальным редактированием, написанного писателем в 1958 году романа «Горящее сердце». Первый роман написан через оптику реалистически-психологического уровня, а второй – постмодернским мышлением. Однако в отличии от западных постмодернистов Иса Муганна не только верить человеку, даже его считает быть достойным идеалу. Этот роман создает новую веру - вместо религии ставит науку, вместо Аллаха человека.

«Горящее сердце» является романом, выдвигающий идею замены плохого райкома на хороший, одним словом выдвигающий идею «истинный коммунист», написанным с достаточным талантом и смелостью, однако в любом случае является просто литературным событием. А «Идеал» не только литературное событие. В «Горящем сердце» он все еще верит в построение коммунизма на Земле и критикует чиновников, мешающих этому. А в «Идеале» коммунизм ищет в космосе. В «Горящем сердце» он растает с соцреализмом, а в «Идеале» с психологическим реализмом." (2)

По Асаду Джахангиру в творчестве Исы Муганна «Идеал» отдельная полоса. По отношению к этому его творчество делится на три этапа: до «Идеала», «Идеал» и после «Идеала». С этой точки зрения автора «Идеала» тоже можно рассматривать в трех этапах – писатель, писатель-пророк, пророк. «Идеал» в мыслях своего автора нулевая точка пересечения координатных осей. Все проходить оттуда. Написанные после этого романа Исы Муганна уже не литературное событие.

Как отметил критик, этот роман является не просто мышлением одного человека, в общем Азербайджанского народа, если еще более шире сказать, выраженным в виде романа совокупность тысячелетнего мышления мирового человека. «Почему человек умирает человек, как делать, чтобы не умереть, существовать вечно ? Ответ на этот вопрос у религии свой, у науки свой. Роман «Идеал» является ответом литературы на этот самый большой вопрос, который беспокоил человечество с появления мира. И только сама проблема дает основание считать «Идеал» одним из грандиозных романов мировой литературы. Однако, дело не только в постановке проблемы. Роман со своей напряженной психологизмом, резким драматизмом, эмоциональной аурой,

интеллектуальной нагрузкой, самое главное полифоническим устройством является одним из необыкновенных образцов мировой литературы в жанре романа.
«Ни какое крупное произведение мирового романа XX века – как Джойс, Кафка, Пруст, Томас Манн, Фейхтвангер, Сартр, Камйу, Брох, Фаулз, Эко и др. – нельзя ставить на один уровень с этим романом». (2) «Идеал» в свое время и сегодня не воспринимается однозначно по нескольким причинам.

По мнению самого автора «Идеал» извещал о переходе на второй этаж. Многие же являются носителями одноэтажного мышления. Это гносеологическая причина проблемы. Никто в своей родине не становится пророком. Это социологическая причина проблемы. Автор «Идеала» свои небесные идеи написал на основе традиций азербайджанского, турецкого народа и хорошим переводом, чтобы довести его до читателя – это очень трудная работа, как и лингвистические причина проблемы. Словом, быть гением, еще и быть Азербайджанским писателем гением – это трагедия» (2) Отмечая ажиотаж, создаваемый «Идеалом» в то время член-корреспондент НАНА Низами Джафаров говорил, что одним из строго критикующих произведение был Зия Бунядов: «Идеал», выходя на свет, стал причиной большой шумихи. Отказ Исы Гусейнова и от романа «Горящее сердце», и от фамилии «Гусейнов» вводил в заблуждение. До сих пор в Азербайджане такого случая не было и вообще отказ от своего произведения редко встречающаяся ситуация. Выдвигалась мысль о том, что поскольку проза 60-х, новая проза начиналась с произведения «Горящее сердце» Иса Гусейнов он не имел права отказаться от него.

Кроме этого, наш историк Зия Бунядов сурово критикуя произведение заявил, что перечисленные здесь факты не имеют ни какого отношения к истории. Зия Бунядов также критиковал написавшего лестный отзыв о «Идеал»е Газанфара Казымова. Однако, Зия Бунядов не учел одного, что это художественное произведение, представляет определенные исторические факты в художественном произведении немного в другой форме, моделирует условный, фикционный художественный мир, и это нормальное явление для литературы. Вообще до сих пор тема правдивости и приемлимости подхода, эстетики в «Идеал»е

является предметом дискуссии. Однако в любом случае «Идеал» является событием художественного разума». (3) В «Идеале» встречаются много моментов, связанные с Южным Азербайджаном. Об этом писатель Гамид Херисчи, говоря: Иса Гусейнов в этом произведении о тайнах Южного Азербайджана пишет скрыто. Истинные реалии забыты. По его словам, тайны Азербайджана не в Баку, а в Тебризе. Один из знающих, эти тайны был писатель Сабир Ахмедли; и он в своем произведении «Запрещенная игра» об этом писал». О влиянии романа «Идеал» на национально освободительное движение в разное время выдвинуты разные мнения. Один из активных участников национально освободительного движения Сафар Алышарлы говорить, что «Идеал» не является произведением, превращающимся в знамя национально освободительного движения. «Идеал» не является произведением понимаемым массой, слишком сложный. Это другой разговор, время издания произведения «Идеал» примерно совпадало с началом нового движения после сталинизма. И понимающая это произведение интеллигенция приводила в своих выступлениях мысли, особенно связанные с критикой сталинизма и возрождением гумманичтических ценностей». (1)

Таким образом, необходимо отметить, что роман «Идеал» Исы Муганна – это художественное чудо. Литературоведы с этим романом связывают наиболее значительные художественные достижения в жанре прозы. Нарратор писателя стремился осмыслить прошлое и настоящее общества. Произведение говорить о разрушении, стирании цельного мира-глобальной гармонии из-за каких то грехов, искажений. Сюжет произведения представляет цепь последовательно развертывающихся происшествий, объединенных мотивом поиска, испитания. События развивается напряженно, динамично. Голос рассказчика акцентирует идейное содержание. Изображение мира и человека выступает в своем конкретном, частном и в более общем виде, как нечто объективное, независимое от нарратора.

Литература:

1. Алышарлы Сафар http://publika.az/ 2. Джахангир Асад 525-я газета// 04.02.2013 3. Джафаров Низами 525-я газета// 1 декабря 2014 года 4. Абилов Аудын хан. журнал «Улдуз», 2008/ 1-й номер

5. Херисчи Гамид/ http://modern.az/articles 6. Казымов Газанфар/ http://news.lent.az 7. Muğanna İsa / İdeal. Bakı, «Lider nəşriyyat», 2005.

Народный писатель Иса Муганна (Гусейнов) является мастером слова, зделал весомый вклад в развитие Азербайджанской прозы. Без его произведений, уже превратившихся в прекрасные образцы поэтики прозы, трудно представить новую Азербайджанскую прозу.

Ключевые слова. *Идеал, фольклор, Иса Муганна, Горящее сердце, Газанфар Кязимов, Зия Бунядов.*

ББК 83. 3 (5Азе) – 4
УДК 82 – 3= 512. 162

Парвана Аличева, дисертант (Азербайджан)

Летописец Азербайджанського искусствоведения

The article is dedicated to the creation of professor Mursal Najafov – the scientist with the name of whom there is connected the formation of professional art criticism of Azerbaijan. The study and propaganda of the history of development of fine arts of our country. Scientific activity of the scientist standing at the sources of the formation of this direction of the science is connected with the investigation of creative heritage of a series of home artists. Practically all kinds, all genres of fine arts are reflected in the scientific searches of the scientist.

Keywords: *Azerbaijan, artist, scientist, art, fine art, creativity.*

Стаття присвячена творчості професора Мурсал Наджафова – ученого, з ім'ям якого зв'язано становлення професійного мистецтвознавства Азербайджану, вивчення та пропаганда історії розвитку образотворчого мистецтва країни. Наукова діяльність вченого, який стояв біля витоків формування цього напрямку науки, пов'язана з дослідженням творчої спадщини цілої низки вітчизняних митців. У наукових дослідженнях ученого знайшли відображення практично всі види, всі жанри образотворчого мистецтва.

Ключові слова*: Азербайджан, художник, вчений, мистецтвознавець, образотворче мистецтво, творчість.*

Культура отражает историю возникновения того или иного народа, его взлеты и падения, расцветы и упадки. Поэтому его изучение является важным вопросом искусствоведческой науки. Трудами отечественных ученых по крупицам воссоздана картина нашего многогранного искусства. Обширный и фактический

материал о ней собран и представлен в крупных научных изданиях. Этот факт очень важен для современного Азербайджана, который громко заявил о своей независимости. Именно опубликованные и представленные широким массам материалы свидетельствуют о многогранном таланте нашего народа. Среди ученых, занимающихся пропагандой национальной культуры еще во времена Советского Союза можно отметить имена Р.Эфендиева, М.Наджафова, Н.Габибова, Дж. Новрузовой, К.Керимова. Их научные исследования и сегодня широко используются в разработке новых тем.

Становление профессионального искусствознания Азербайджана, изучение и пропаганда истории развития изобразительного искусства страны непосредственно связано с именем доктора искусствоведения, профессора Мурсала Наджафова – ученого, который много сделал для становления и популяризации этого вида науки. Научная деятельность ученого, стоявшего у истоков формирования этого направления науки, связана с исследованием творческого наследия целого ряда отечественных художников. В научных изысканиях ученого нашли отражение практически все виды, все жанры изобразительного искусства.

Еще, будучи студентом Художественного техникума, где он изучал азы изобразительного искусства, М.Наджафов проявлял особый интерес к истории и теории искусства, пытался писать и анализировать. Увлечение юного художника заметил его педагог Джавадбек Рафибейли, который посоветовал ему серьезно заняться искусствоведением.

Дипломная работа выпускника Бакинского Художественного Техникума Мурсала Наджафова «Молодой радиолюбитель» (1936) отличалась своеобразной манерой исполнения и спустя два года была продемонстрирована на юбилейной выставке, посвященной 20-летнему юбилею комсомола. Работая в средней школе педагогом рисования, он организовал там кружок изобразительного искусства, членами которого были Микаил Абдуллаев и Беюкага Мирзазаде, которые по совету Мурсала Наджафова поступили в Художественную школу, став впоследствии выдающимися мастерами живописи и прославившие искусство Азербайджана далеко за пределами страны. Это факт свидетельствует о том, что

уже в те молодые годы Наджафов всячески пропагандировал искусство и привлекал молодежь к занятию художественным творчеством.

Однако сердцем Мурсал все больше тяготел к исследованию теоретических проблем искусства, изучению и пропагандированию творчества художников. Работа в Музее искусств им. Р.Мустафаева в качестве заведующего отделом азербайджанского искусства, а затем в Союзе художников Азербайджана, где он занимал должность ответственного секретаря, а позднее – председателя Союза, еще больше повлияла на выбор Наджафова в пользу искусствоведения. Его выступления в прессе были посвящены актуальным проблемам изобразительного искусства, в которых автор критически обосновывал критерии художественности и идейности, уделял особое внимание вопросам творчества.

Первой научной пробой Мурсала Наджафова в области исследования и пропаганды изобразительного искусства стала статья, посвященная жизни и творчеству талантливого азербайджанского художника начала XX века Бехруза Кенкерли, в которой рассматривался сложный жизненный путь и творческая манера художника.

В те же годы его занимается разработкой актуальной проблемы, связанной с творчеством театральных художников. В целом ряде статей искусствовед анализирует творчество ведущих театральных художников и наиболее яркие работы известных живописцев Азербайджана, принимавших участие в оформлении спектаклей, выявляет недостатки, намечает пути их разрешения.

Первой крупной работой М.Наджафова в области искусствоведения является его монография «Азим Азимзаде» (1954). Эта книга стала первым фундаментальным трудом, посвященным творчеству видного азербайджанского художника. Тесные личностные отношения автора с выдающимся художником и близкое знакомство с его творчеством, послужила поводом для создания монографии, представляющей большой интерес, как с научной, так и с художественной точки зрения. Мурсал Наджафов в своем произведении не ограничился представлением художника в качестве карикатуриста, показал А.Азимзаде как мастера широкого диапазона, внесшего достойный вклад в дело развития национального театрально-декорационного искусства. Исследуя костюмные эскизы –

сценические образы художником, разработанные для театральных постановок, М.Наджафзаде назвал А.Азимзаде основоположником театрально-декорационного искусства Азербайджана. Как и в других областях изобразительного искусства, автор расценил традиции Азима Азимзаде в области театрального искусства как прекрасную школу.

Таким образом, профессиональное становление М.Наджафова, связано с разработкой темы «Становление сатирической графики Азербайджана», в результате чего была защищена кандидатская диссертация. Дальнейшая научная деятельность ученого представляет собой последовательное развитие этой темы, завершившееся фундаментальным трудом – докторской диссертацией «Азим Азимзаде и его позиция в азербайджанском искусстве» (1969).

В те годы Наджафов был одним из ведущих искусствоведов республики и достаточно широко известен в научных кругах Советского Союза. Широкий резонанс получили монографии и книги ученого «Бехруз Кенгерли» (1957), «О скульптуре» (1960), «Беюкага Мирзазаде» (1962), «Изобразительное искусство» (1962), «Таир Салахов» (1964), «Ваджиха Самедова» (1965), «Фуад Абдуррахманов» (1954), «Иззет Сеидова» (1965), «Марал Рахманзаде» (1969), «Искусство Советского Азербайджана» (1972), «Азербайджанские карикатуристы» (1973), «Алтай Гаджиев» (1974), изданные в различные годы. В своих трудах ученый рассматривает и оценивает творчество мастеров изобразительного искусства с позиции современного исследователя. Подобный подход можно наблюдать и в многочисленных статьях искусствоведа, изданных в периодической печати того периода.

Ученый, в творчестве которого превалировал дух современности в изобразительном искусстве, рассматривал творчество Микаила Абдуллаева, Таира Салахова, Тогрула Нариманбекова, Марал Рахманхзаде, Саттара Бахлулзаде, Фуада Абдуррахманова, Джалала Гарьягды, Омара Эльдарова именно с позиции современности.

Научные изыскания ученого не ограничивались исследованием и пропагандой творчества мастеров отечественного изобразительного искусства. Ряд произведений, созданных профессором Мурсалом Наджафовым, был посвящен наследию

мастеров мирового искусства, в числе которых наряду с классическими художниками ученый рассматривает творчество современных мастеров кисти, заслуживших мировую известность. Особым интересом у азербайджанских любителей искусства пользуются книги М.Наджафова «Фауст», «Рафаэль», «Рубенс».

Творческие командировки ученого за рубеж послужили поводом для частых выступлений его в периодической прессе со статьями, посвященными изобразительному и прикладному искусству народов мира. «Чудеса древнего мира», «Заметки о греческом искусстве», «Расказы об Италии» и другие статьи появились именно после зарубежных поездок ученого.

Во время своих многократных зарубежных поездок М.Наджафов побывал в музеях Рима, Флоренции, Венеции, Неаполя, Парижа, Мадрида, Барселоны, Амстердама, Гааги, Роттердама, Афин, Стамбула, Каира, Дамаска, Варшавы, Бухареста, Праги, Будапешта и других городов мира, основательно изучил богатейшие коллекции музеев Советского Союза. Рассказы о памятниках архитектуры и искусства, о музеях разных стран опубликованы в его книгах «Память веков» и «Путешествие в мир прекрасного», выдержавшей два издания.

Автор более 200 книг, научных исследований и статей М.Наджафов был из тех ученых, который всегда жил духом обновления. Творчество отечественных художников, не подвергавшееся ранее исследованию, обогатило арсенал исторического искусствознания и значительно дополнило представление о путях становления изобразительного искусства Азербайджана.

На протяжении нескольких десятков лет в местной и зарубежной печати публикуются многочисленные статьи ученого, посвященные истории становления и формирования в республике станковой живописи, ставшие своеобразным методическим пособием о творчестве видных живописцев страны. Богатые научные наблюдения профессора М.Наджафова сконцентрированы в книге ученого с символическим названием «50 лет среди художников о художниках».

Большую работу проводил М.Наджафов по линии выставочной деятельности. Он активно участвовал в организации ежегодных республиканских, а также персональных, групповых и

тематических выставок, постоянно выступал в периодической печати с критическими статьями о художественных выставках. М.Наджафов был автором около 30 статей к каталогам выставок большинства художников, демонстрирующих свои произведения в художественных салонах столицы.

Талантливый искусствовед, посвятивший всего себя изучению и пропаганде изобразительного искусства, эстетическому воспитанию населения, он на протяжении 30 лет сотрудничал с государственным телевидением Азербайджана, был автором более 250 сценариев на темы «Искусство Азербайджана», «Искусство народов СССР», «Искусство народов мира», «Музеи мира», «Творчество отдельных художников» и т.п.., был ведущим большинства телепередач, посвященных искусству. Телепередача «Палитра», начавшая выходить в эфир с 1970 года по инициативе М.Наджафова, стала одной из популярнейших на республиканском телевидении.

Активный пропагандист многонационального советского искусства, а также творческих достижений родного азербайджанского искусства, професор М.Наджафов постоянно выступал перед любителями прекрасного на предприятиях и в учреждениях, в учебных заведениях и воинских частях.

Исследовательская работа М.Наджафова сочеталась с педагогической. Будучи директором Бакинского Художественного училища им. А.Азимзаде, где он вел курс истории искусства, а позднее руководителем кафедры Изобразительного искусства в Азербайджанском Инженерно-строительном институте, талантливый ученый более полувека отдавал все свои силы и знания воспитанию высококвалифицированных кадров.

Заслуги доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств Азербайджана Мурсала Наджафова в развитии науки и культуры были высоко оценены государством и обществом. Он был удостоен ордена «Красной Звезды», «Знак почета», многочисленными медалями, был лауреатом Государственной премии Азербайджана.

Литература:

1.Рзакулиев Э. Слова художника о художнике/ Вступ. статья к Каталогу изданных книг, статей в журналах, сборниках и газетах, посвященному Мурсалу Наджафову. – Баку, 1987.

2.Мехтиев Р. На страже изобразительного искусства // газ. «Азербайджан», 20 сентября 2008 (на азерб.яз.).
3.Мохбаддин Самед. Сердце, бьющееся в строках // журн. «Гобустан», №1-3, 1978 - с.15-18. (на азерб. яз.).
4.Абдуллаев К. Живая история художественной летописи // газ. «Азербайджан», 31 июля 1993 (на азерб.яз.).

Статья посвящена творчеству профессора Мурсала Наджафова – ученого, с именем которого свянано становление профессионального искусствознания Азербайджана, изучение и пропаганда истории развития изобразительного искусства страны. Научная деятельность ученого, стоявшего у истоков формирования этого направления науки, связана с исследованием творческого наследия целого ряда отечественных художников. В научных изысканиях ученого нашли отражение практически все виды, все жанры изобразительного искусства.

Ключевые слова: *Азербайджан, художник, ученый, искусствовед, изобразительное искусство, творчество.*

Рагимова Эсмира, докторант инстита лит-ры НАНА (Азербайджан)

ББК 83. 3 (5Азе) – 4
УДК 82 – 3= 512. 162

Проблема развития постмодернистской прозы в литературной критике Азербайджана

Постмодерна проза Азербайджану отримала свою перепустку в життя дещо запізнившись, на порозі третього тисячоліття, точно так само, як і запізніле літературне тяжіння до неоромантизму, що виникло на початку XX століття. І це, незважаючи на те, що постмодернізм не є лише літературною подією, він широко використовується в різних сферах – психології, психоаналізі, філософії, архітектурі, театрі, кіно, живопису і т.д. Літературна критика відразу почала досліджувати це поняття, руйнує стереотипи традиційного мислення, намагається оцінити його місце і позицію в нашій літературі.

Серед молодих письменників, у творах яких наявні елементи постмодернізму, видвляється Ильгар Фахмі. Вони розширюють поетику прози, як дедуктивним й історизм, новий погляд на історичний текст, використання сюжету і т.д., наближають його до постмодернізму. Прикладом постмодернізму можна вважати його твір «Лисиця

Ченлібеля». Літературна критика, відразу ж оцінивши цю особливість творчості І.Фахмі, стала шукати в його текстах елементи постмодернізму. Критик А.Джахангір пише: «Автор, що задумав повість «Лисиця Ченлібеля» як постмодерністську деконструкцію народного епосу «Кероглу», зумів створити тонко вироблений дедуктивний твір».

***Ключові слова**: постмодернізм, Азербайджан, художня проза, літературна критика, сюжет.*

In the article is investigated the approach of literary criticism to the creativity of representatives of Azerbaijani postmodernist prose Kamal Abdulla, Ilgar Fehmi, Hemid Herischi, Perviz, Rasim Garaja, Murad Kohnegala and others' fiction creativity and development directions of postmodernism. Critics Irada Musayeva, Esed Jahangir, Eyvaz Teha, Rustam Kamal's views on postmodernism are analyzed.

Postmodern prose of Azerbaijan has received the pass in life belatedly, on the threshold of the third millennium, just as the belated literary trend of romanticism, which arose in the early twentieth century. And this despite the fact that postmodernism is not only a literary event, it is widely used in various fields – psychology, psychoanalysis, philosophy, architecture, theater, film, painting, etc. Literary Criticism immediately began dismantling the concept, smashing the stereotypes of traditional thinking, trying to assess his place and position in our literature.

One of the young writers whose works the elements of postmodernism make up a large part is Ilgar Fahmi. Such side technology prose as deductive and historicism, a new look at the historical text, the use of the plot, etc., bring it to postmodernism. An example of postmodernism can be considered his work «Fox Chenlibel». «Literary criticism, immediately appreciated this feature I.Fahmi creativity, began to search in his work elements of postmodernism. A.Dzhahangir critic writes: "The author who wanted the story" Fox Chenlibel "as a postmodern deconstruction of the national epic" Koroglu "managed to create a finely worked out deductive work"

***Keywords:** postmodernism, Azerbaijani postmodernist prose, Kamal Abdulla, Ilgar Fehmi, Hemid Herischi, Perviz, Rasim Garaja*

Как и его содержание, само понятие постмодернизма воспринимается по-разному, даже оценивается с точки зрения каждого отдельного человека. Есть те, кто считает постмодернизм «течением, приближающим конец истории» (Фукуяма), «техникой коллажа». В постмодернизме понятие сюжета также не решается традиционным способом. Так, в Палермо на встрече «группы 63-х», созданной итальянскими неоавангардистами, прозвучала идея

искать сюжет в других сюжетах, а также о том, что рассказ может быть менее примирительным, чем повествуемый сюжет. Выдающийся представитель итальянского постмодернизма У.Эко считает постмодернизм течением, которое невозможно отнести к определенному периоду, называет его «нравственной категорией», «стремлением к искусству», «методом движения» и пишет: «К сожалению, термин «постмодернизм» можно отнести к чему угодно. Кажется, этим термином каждый называет то, что ему нравится. С другой стороны, кажется, это понятие хотят удревнить. Сначала казалось, что ему соответствует творчество некоторых писателей и художников последних 20 лет. Затем постепенно его стали относить к началу века, а через некоторое время – еще дальше. И это продолжается. Так, скоро и самого Гомера объявят постмодернистом» (1, 70). *Цель* данной статьи – изучить особенности проблема развития постмодернистской прозы в литературной критике Азербайджана.

По мнению У.Эко, подобное отношение к постмодернизму приводит к выводу, что «у каждого периода есть свой постмодернизм…» (1, 70). Часто постмодернизм объясняют как следующий за модернизмом этап; на самом же деле понятие постмодернизма не означает этап после модернизма, это способ концептуального подхода, существующий наряду с модернизмом и содержащий в себе два смысла. Чаще всего оно воспринимается как вид особого творчества, запоминается как один из способов современного подхода, создающий синкретичность стиля и возможностей культуры и литературы. Следует отметить, что отношение литературной критики к постмодернизму далеко не однозначно. Большинство статей, посвященных теоретическим вопросам постмодернизма, является повторением либо переводом зарубежной научно-теоретической мысли и одобряет его, считая, что постмодернизм способен дать толчок будущему развитию нашей литературы. А критик Б.Алибейли думает, что постмодернизм, являющийся «синкретической смесью всех стилей и возможностей культуры и литературы», за свое полувековое существование ничего не дал мировой литературе: «Напротив, он разрушил сформированную в течение целой эпохи культурно-эстетическую структуру Европы. Может возникнуть вопрос: а как же Умберто Эко, Орхан Памук, Патрик Зюскинд и другие писатели,

считающиеся успешными представителями постмодернизма? Я считаю, что произведения этих писателей, которые относят к постмодернизму – «Имя розы», «Черная книга», «Парфюмер», являются успехом не постмодернизма, а таланта и величия самих авторов» (2). Здесь невозможно согласиться с критиком, потому что он не смог раскрыть всю значимость постмодернизма, так как это течение еще не установилось в отечественной литературной среде. К тому же, У.Эко, О.Памук и П.Зюскинд стали великими именно благодаря постмодернизму, а не стали постмодернистами после того, как стали великими. Также следует подчеркнуть, что как в мировой литературе, так и в литературе Азербайджана постмодернизм уже признан новым этапом творческих поисков.

Сторонники постмодернизма в Азербайджане или же причисляющие себя к постмодернистам основной считали его миссию уничтожения прошлого. Используя постмодернизм, они хотели разрушить прошлое, восставали против его традиционных образов, предпочитали абстрактность, отсутствие формы, сюжета или смешанные сюжеты. Первыми признаками, которые можно наблюдать в отечественном постмодернизме, являются интертекстовость (гипертекстуальность), вторичность текста (экземпляр экземпляра, экземпляр без источника), цитирование и т.д. Мы думаем, что постмодернизм «пришел» в Азербайджан именно благодаря русскому языку и с волной русских постмодернистов. Правда, глобализация мира и сближение культур привели к тому, что постмодернисты мира вскоре также приобрели известность в Азербайджане. Однако постмодернизм в Азербайджане в самом начале своего развития проявил себя не в творчестве, а в точке зрения писателей. В конце 90-х гг. писатели, объединившись в литературные группы (Гамид Эрисчи, Мурад Кохнегала, Адиль Мирсейид, Расим Гараджа, Салам и др., многие из которых позже стали печататься в «Алаторане»), стали выступать, основываясь на опыт мирового постмодернизма. Другой вопрос: все ли из тех, кто именует себя постмодернистами, дейтсвительно способны создавать постмодернистские тексты? По мнению критика А.Джахангира, не стоит особо говорить о «романах» и «рассказах» многих из молодых людей, собравшихся вокруг сборника «Алаторан» (3, 160).

Г.Эрисчи, являющийся одним из тех, кто претендует на звание постмодерниста, хотя и считал себя в самом начале постмодернистом, позже заявил, что отдалился от этого течения и является сторонником конспирологической теории. На самом же деле в таких произведениях Г.Эрисчи, как «Некролог», «Сумасшедшая Кура», «Али и Нино. Баку», постмодернизм не представлен как единое целое, здесь лишь использованы некоторые элементы постмодернистского мышления. Разбросанность сюжета в романе частично соответствует теории постмодернизма, но нельзя считать весь роман постмодернистским произведением.

Конечно же, неправильно, когда какой-либо писатель сам себя называет постмодернистом. Также ошибочно, когда он говорит: «Я больше не являюсь постмодернистом». Это доказывает и тот факт, что ни в одном из произведений писателя, объявившего себя конспирологом, не присутствует конспирологический тип мышления. Потому что идея конспирологии появляется лишь при пустоте мышления. Критик Э.Таха, опровергающий эту мысль Г.Эрисчи убедительными аргументами, отмечает, что писатель никогда не был ни постмодернистом, ни конспирологом. Он пишет: «Возможно, в формировании этого взгляда писателя определенную роль сыграла моя книга под названием «Конспирология: теоретические корни и практические результаты», так как мы временами беседовали об этом. Однако моя книга посвящена анализу конспирологического подхода, применяемого силовыми структурами Ирана, и противостоит подобному методу, основывающемуся на поиске внешнего врага, который якобы виновен во всех твоих внутренних неудачах. Но писатель освещает совершенно противоположный подход, основывающийся на самобичевании, суициде. Так, иногда я думаю, что, возможно, он сознательно путает одно восприятие с другим. И когда я внимательно слушаю, все больше убеждаюсь в этом. Становится понятным, что когда он говорит о конспирологии, то имеет ввиду приключенческие романы» (4).

Критик А.Джахангир, говоря о радикализме в художественном творчестве писателя, не опирающемся, однако, ни на одну концепцию (но, во всяком случае, это не постмодернизм!), отмечал: «Может ли современный азербайджанский читатель, да и читатель вообще, насладиться многочисленными нововведениями,

которые присутствуют в бесконечном «Некрологе» лидера и главного идеолога радикального крыла писателей нового поколения и опираются на произведения различных писателей мира и умственные конструкции?» (3, 152). Критик Т.Алышаноглы также отмечает, что постмодернизм в художественной прозе начался не с произведений этих молодых писателей, а с «Неоконченной рукописи» К.Абдуллы. Критик, не воспринимающий претензии вышеназванных писателей на их принадлежность к постмодернизму, отмечает: «Правда, в последнее десятилетие появились произведения, которые можно привести как пример зарождения новейшего романа; например, Парвиз настаивает, что он начался с его произведения «Оленги» (2000). Когда-то Расим Гараджа пытался оценить «Сапожника облака» Мурада Кохнегала (2004) как «начало самой новой прозы». А Гамид Эрисчи вообще уверен, что постмодернизм в Азербайджане начался с его «Некролога». Однако эти мнения не нашли отклика и общего литературно-общественного отзыва» (5, 80).

Действительно, на первом этапе творчества Г.Эрисчи было немало отличающихся от традиционной литературы элементов, однако допущение автором в своих произведениях эпатажности, использование банальных слов и литературных приемов (иногда эти приемы приносят писателю больше порицания, чем расположения), его выступления против понятия «божественная любовь», а также то, что он назвал ашугскую литературу «литературой терекеме», или же повсеместное отрицание шестидесятников и прочие подобные случаи указывают больше на его позицию слепого отрицания, чем на принадлежность к постмодернизму. Большинство произведений, написанных в публицистическом тоне и не сумевших перейти десятилетний рубеж, даже не могут подняться на уровень художественного текста. Это показывает, что Г.Эрисчи до сих пор не сумел создать ни одного постмодернистского текста.

Конечно, здесь речь идет не только о Г.Эрисчи, но также о прочих писателях, именующих себя постмодернистами. Так, эстетика постмодернизма обладает рядом своеобразных особенностей, которые должны присутствовать в художественном тексте, если и не все вместе, то хотя бы частично, чтобы мы его

смогли отнести к образцу постмодернистской литературы. Прежде всего, художественный текст должен соответствовать понятию метапрозы, создавать повествовательный процесс, связь между читателем и повествователем. Основными особенностями поэтики постмодернизма считаются такие элементы, как потеря временем своей конкретности, соединение времени и пространтсва между собой и т.д. Отражение национального мышления на рубеже традиции и новаторства также является основным признаком, создающим полифоничность художественного текста. Компонентами постмодернистской прозы являются такие признаки, как деконструкция мифа и истории, фрагментарность в художественном тексте, то есть многослойное построение композиции романа (произведения), а также интертекстуальность. Правда, неправильно использовать все эти компоненты в одном произведении, или требовать от постмодернистских произведений наличия всех этих элементов вместе, но, наряду с этим, в этих произведениях должны присутствовать хотя бы некоторые из них.

Отметим, что постепенно среди молодых писателей начинают появляться те, кто пишет постмодернистские тексты. С этой точки зрения, хотя мы и не считаем молодых писателей, творящих начиная с 2000 года, представителями постмодернизма, можно назвать написанное ими прозой периода постмодернизма. В творчестве Н.Абдулрахманлы, Ильгара Фахми, Парвиза, Агшина Енисея, Алиакпера, Шарифа Агаяра, Севиндж Пярваны и других в той или иной степени отражаются элементы постмодернизма. Наряду с технологией новой прозы, в таких произведениях, как «Без дороги» Н.Абдулрахманлы, «Воронье гнездо» И.Фахми, «На чужом языке» Парвиза, «Амнезия» Алиакпера, «Харамы» Ш.Агаяра, «Человек, вонзающий в озеро тростник» Агшина Енисея и др., отражен и образ постмодернистского мышления. Роман Н.Абдулрахманлы «Без дороги» обладает современной структурой, отличается полифоничностью и синкретичностью стиля. Наличие в романе дедуктивной сюжетной линии, использование в построении его структуры элементов постмодернизма немного приближает его к постмодернистам. Учитывая это свойство романа, Б.Ахмедов пишет: «Архитектоника романа больше всего соответствует принципам постмодернистского течения; события развиваются не от начала до конца, а от конца до начала, или же внутри

смешанного времени и пространства: роман, начавшись со слов «… несколько месяцев назад моя женщина ушла из дома», от начала до конца раскрывает эту информацию с различных позиций» (6).

Парвиз, являющийся автором романов «Оленги» и «На чужом языке», отличается выбором тем, стилем психологического изображения и оригинальностью авторского повествования. В отличие от других, в его произведениях большое место занимает психологическое изображение эпохи и политических процессов своего времени. Подходы, которые писатель использует в «Оленги» в качестве эксперимента, доводятся в романе «На чужом языке» до профессионального уровня. Построение романа на основе многоплановой, разветвленной сюжетной линии обуславливает то, что он отвечает всем требованиям современного романа. Как и в романе писателя К.Абдуллы «Неоконченная рукопись», в романе объединены три периода, времени и пространства; древний период, в котором правят мифологические представления, средние века с главенствующим религиозно-философским мышлением и современный период. Интересно, что три эпиграфа романа также носят символический характер. Автор приводит в виде эпиграфов отрывки из произведений трех искателей истины (Али ибн Абу Талиба, Гусейна ибн Али и Имадеддина Насими), тем самым создавая определенную связь между их жизненной философией и мировоззрением. Изображая переплетенные друг с другом события, время и пространство, писатель старается максимально использовать стиль постмодернизма. Даже описывая Ичеришехир и дворец Ширваншахов, он отмечает, что они отремонтированы в стиле постмодернизма. Использование символов во время описания Ичеришехира, состоящего из двадцати восьми кварталов, и т.д., мистико-философский содержательный слой – все это указывает на то, что писатель использовал элементы постмодернизма. Он приводит цифру 28 не случайно, а связывает ее с мистическим содержанием алфавита, на котором написан ниспосланный «Коран». Отражение этой цифры на человеческом лице, использование хуруфитами символических деревянных мечей и другие элементы служат для описания моментов, которые были важны для хуруфитов. То, что Парвиз назвал 32 повстанцев именами образов из книги «Деде Коркут», является результатом

подхода, принятого в постмодернизме. Превращение Ичеришехира в край хуруфитов и описание его как города грехов также является проявлением иронического отношения к истории и национально-нравственным ценностям, что присуще стилю постмодернизма. Подобное отношение мы увидим и в постмодернистском романе К.Абдуллы «Неоконченная рукопись». Различие состоит лишь в том, что описанные автором в романе «На чужом языке» события и пришедшие из «Деде Коркут»а образы всецело впитываются в сущность произведения, не кажутся чужими и непосредственно выражают идею автора. Критик И.Мусаева пишет: «Автор, выразивший характер ряда людей, подобно героям «Деде Коркут»а, в таких образах, как Яланджуг, Гарагюне, Бейрек, Сельджан, Гарабудаг и т.д., наряду с этими торжественно и модно звучащими именами, пафосом полковника-команданте Че, вооруженной организации «Бунтарь» создал также образ Кирве (крестного отца). Этот образ вначале выступает как тип с не очень привлекательным внешним видом, образом жизни, работой, как человек, который до конца произведения суетится, как крыса. Лишь потом мы понимаем романтику, дух, героизм Кирве и величие Аллаха в его душе» (7, 164).

Критик И.Мусаева считает роман «На чужом языке» «образцом совершенного романа, отвечающего требованиям особенностей жанра настоящего современного романа» (7, 163). А Э.Тофиккызы воспринимает роман как «литературное событие» и назвает его «пиком» творчества Парвиза. Она пишет: «Применив своеобразный подход к ментальным психологическим сторонам социально-политической реальности, автор создал азербайджанскую модель литературной оппозиции, которая всегда противопоставляет себя всему миру. Также он показал своим читателям особенности содержания и формы современного романа, разбил представления о ложном романе, которые возникли в последнее десятилетие по причине нехватки талантов, и создал совершенное произведение» (8, 341).

Одним из молодых писателей, в произведениях которого элементы постмодернизма составляют большую часть, является Ильгар Фахми. Такие стороны технологии прозы, как дедуктивность и историзм, новый взгляд на исторический текст, использование сюжета и т.д., приближают его к постмодернизму.

Примером постмодернизма можно считать его произведение «Лиса Ченлибеля». Литературная критика, сразу же оценив эту особенность творчества И.Фахми, стала искать в его творчестве элементы постмодернизма. Критик А.Джахангир пишет: «Автор, задумавший повесть «Лиса Ченлибеля» как постмодернистскую деконструкцию народного эпоса «Кероглу», сумел создать тонко выработанное дедуктивное произведение» (3, 163).

Литература:

1. Эко У. Постмодернизм, насмешка, удовольствие. «Tenqid.net», 2007 – № 3 – с. 70 – 73. 2. Алибейли Б. / Современная литературная критика и литературный процесс: 2004 – 2007-е гг. «525-я газета», 2007, 15 июня; 23 июня; 30 июня. (на азерб. языке) 3. Джахангир А. Кто спит, а кто не спит. Баку: «Язычи», 2012 – 520 с. (на азерб. языке) 4. Эйваз Таха. Постмодернизм хочет уйти, так и не придя в Азербайджан. (на азерб. языке) http://www.azadliq.info/xeberler/358 – xeber/26931-postmodernizm-azerbaycan.html 5. Асад Дж. Другие и Аслан Кулиев. Журнал «Азербайджан», 2006, № 12 – с. 150 – 166. (на азерб. языке)

6. Ахмедов Б. Путь бездорожья (о романе Н.Абдулрахманлы «Без дороги»). «525-я газета», 2012, 11 апреля. (на азерб. языке) 7. Мусаева И. Новые романы – пейзаж или видимость… Журнал «Азербайджан», 2011, № 11 – С. 162 – 174; № 12 – с. 162 – 180. (на азерб. языке) 8. Эльнара Т. Литературное событие «На чужом языке». «Tenqid.net», 2011, № 8 – с.329 – 341. (на азерб. языке) 9. Джаббарлы Н./ Потребность души в потрясениях, повторное возвращение на этот свет и возрождение одного писателя. Журнал «Азербайджан», 2011, № 3 – с. 171 – 178. (на азерб. языке)

До сих пор в научных кругах продолжаются споры как вокруг самого понятия постмодернизма, так и в отношении постмодернистских произведений, и, по всей видимости, еще будут продолжаться. Ясно лишь то, что постмодернизм, который является не только литературным и культурным событием, способствовал обогащению стиля, расширению возможностей выражения современной литературы; была нарушена продолжительная традиционная тишина, стала формироваться шкала новых ценностей. Если вначале возникли трудности с теоретической оценкой постмодернизма, то со временем литературная критика нашла возможность высказать более ясную мысль о его поэтике. Таким образом, путь, пройденный постмодернизмом в художественной и научной мысли Азербайджана до сегодняшнего дня, дает нам возможность говорить о нем.

Ключевые слова - *постмодернизм, Азербайджан, художественная проза, литературная критика, сюжет.*

Радченко О. А., доц., (Дрогобич)

УДК 821.161.2.
ББК 83.3(4 УКР)

Проблема стилю в компаративному зрізі: Еміль Штайґер – Дмитро Чижевський

Стаття присвячена порівняльному аналізові проблеми стилю у концепціях швейцарського літературознавця Е. Штайґера та українського компаративіста Д. Чижевського. Встановлено, що, спираючись у своїй методології на герменевтичне бачення феномену художнього слова, обидва вчені тлумачили стиль голістично, інтерпретуючи його як об'єднуюче й генералізуюче начало літературного твору, а також практикували стильовий підхід до розуміння літературного процесу як елементу духовної культури.

***Ключові слова**: стиль, ритм, іманентна інтерпретація, герменевтика, феноменологія, формалізм, літературний процес, еволюція стилю.*

The article represents the comparative analysis of concepts of style developed by the Swiss literary scholar E. Staiger and the Ukrainian comparativist D. Chyzhevskyj. Relying in their methodology on the hermeneutic view of a literary word phenomenon, both scholars explained the style in a holistic way, as the unifying and generalizing principle of a literary work, and implemented the stylistic approach to the literary process as an element of spiritual culture.

***Key words:** style, rhythm, immanent interpretation, Hermeneutics, Phenomenology, Formalism, literary process, evolution of style.*

Пропонована розвідка продовжує цикл наших компаративних досліджень, присвячених встановленню типологічних паралелей між літературознавчою концепцією видатного швейцарського теоретика літератури, засновника школи іманентної інтерпретації художнього твору Еміля Штайґера (1908–1987) та теоріями чільних представників вітчизняної науки про літературу. *Метою* цієї статті є порівняння Штайґерового уявлення про художній стиль з концепцією визначного славіста і компаративіста української еміграції Дмитра Чижевського (1894 –

1977), наукова спадщина якого була об'єктивно поцінована українським літературознавством лише в останні десятиліття.

Одразу зауважимо, що між ученими можна провести не лише ідейні паралелі, але й біографічні. Вони були сучасниками, духовно становились за схожих обставин (Д. Чижевський, емігрувавши на Захід ще у 1920-х рр., більшість життя пропрацював у Німеччині), за життя були визнані блискучими фахівцями у своїй галузі знань, а кола їх наукового спілкування перетинались (зокрема, обидва довгий час листувалися з М. Гайдеґґером, якого Д. Чижевський, до речі, вважав «своїм філософським учителем» [Bojko-Blochyn 1988: 7 – 8]). Тож невипадково, що в обох дослідників сформувалось герменевтичне бачення феномену художнього слова і вони відтак тенденціювали до "філософського літературознавства". Та якщо для німецького германіста того часу це було радше правилом, аніж винятком, то Д. Чижевський став чи не першим українським вченим, у працях якого філософія й література утворювали "єдине складне міждисциплінарне дослідження слов'янської духовної історії" [Блашків 2010: 50]. Так, уже в середині 1930-х рр. Д. Чижевський визначив для себе два наукових проекти, над реалізацією яких працював усе життя, – створити історію філософії й історію літератур слов'ян та зафіксував у своєму "Життєписі" наступне: "Першою великою темою, що я обрав для праці по завершенні філософської освіти, була історія філософії слов'янських народів. […] З першою темою пов'язана й друга, над якою я працюю якийсь час, – порівняльна історія слов'янських літератур; вона захопила мене передусім філософським змістом слов'янських літературних творів, а також своєю поетичністю, що спричинилося до розбудови стилістичних, мистецтвознавчих та літературних проблем" [Чижевський 1990: 31].

Опора на ідеалістичну філософію й феноменологію зближує уявлення Е. Штайґера і Д. Чижевського про природу художньої творчості й підкреслює естетичну домінанту у літературному творі. Так, у своїх компаративних дослідженнях український славіст практикував один із дуже продуктивних підходів до аналізу творчості, сприймаючи її – на відміну від пропагованої тоді в марксистському літературознавстві методології – не як інтерпретацію суспільних ідей, а як "самодостатню іманентну діяльність людського духу, як естетичне осмислення світу" [Наєнко

2003: 254] (саме нехтування соціального первня закидали Д. Чижевському свого часу академік О. Білецький [Білецький 1957: 9–10], Г. Грабович [Грабович 1997: 448–450, 471–472] та ін.): "Треба *насамперед* вивчати літературний твір сам у собі, […] лише по допомогу можемо звертатися до "непрямих" джерел" [Чижевський 2003: 35]. Нагадаємо, що і Е. Штайґер категорично відкидав будь-яку детермінованість феномену поетичного позалітературними факторами: "Слово поета – це те, що стосується власне історика літератури, слово заради нього самого, але не щось за ним, над ним чи під ним. Про витоки твору мистецтва з людської спільноти, підсвідомого – чи з будь-чого іншого – ми можемо запитувати лише тоді, коли мине безпосереднє враження від цього твору мистецтва. Утім саме те, з чого маємо безпосереднє враження, є предметом літературознавчого дослідження; усвідомлення того, що нас захоплює, є власне метою всього літературознавства" [Staiger 1976: 11]. Як бачимо, тут швейцарський учений актуалізує й проблему реципієнта літературного твору, тоді як і для українського компаративіста на першому плані – "специфіка художнього слова, художнього виразу, особливих засобів впливу на сприймаючого" [Гольберг 2003: 61].

Наведені зауваги спонукали багатьох дослідників спадщини Д. Чижевського вписувати його методологію у дискурс формалізму (наприклад, Г. Грабович [Грабович 1997], С. Матвієнко [Матвієнко 2004: 31–41], Я. Поліщук [Поліщук 2008]). Це б ще більше зблизило його із Е. Штайґером, адже нами уже доведені певні ідейні паралелі між швейцарським теоретиком літератури та формалістами, зокрема українськими [детальніше див.: Радченко 2012: 188–195]. Однак підхід Д. Чижевського до аналізу літературних явищ, на нашу думку, відображає його прагнення до великого літературознавчого синтезу, його уміння розглядати ті чи інші явища у широкому контексті. Сам відомий славіст у передмові до другої книжки «Історії української літератури», продовжуючи справу історика й літературного критика М. Гнатишака, котрий у першій книзі багато проблем розв'язував у формалістичному ключі, недвозначно заявляє: «Я теж надаю великого значення формальному аналізу літературних творів та вважаю потрібним не залишати без уваги також і їх ідеологічний зміст» [цит. за: Наєнко 2003: 231]. Усе ж з формалістами обох учених споріднює одна суттєва характеристика – засадничий

принцип «очуднення». Наче повторюючи засадничі положення докладного читання Е. Штайґера, Д. Чижевський пише: «…треба читати твори як щось цілком нове, невідоме, ніколи не читане. Втім, у цьому, можливо, полягає провідний принцип правильного сприйняття художніх творів – не тільки словесних – узагалі: ставитися до художнього твору як «нова людина», як наново народжений глядач і слухач […]. Треба духовно «знову народитися», щоб отримати право й можливість доступу до скарбниці мистецтва» [цит. за: Квіт 2010: 7; пор.: Staiger 1961: 9 – 10].

У цих точках вбачаємо перетин наукових методологій Е. Штайґера та Д. Чижевського загалом. Тепер докладно зупинимось власне на проблемі тлумачення стилю у концепціях обох учених.

Передовсім зауважимо, що «стиль» – надзвичайно гетерогенне поняття в сучасній теорії літератури. Намагаючись уніфікувати різнорідні дефініції, Д. Наливайко тлумачить стиль як «формотворче начало, певний внутрішній закон художньої творчості, що визначає ритм і композицію, характер образотворчості й інтонацію, всю складність «художньої мови» творів, котра, як відомо, не зводиться до мовностилістичних засобів, а включає й «над мовні» елементи. Про – являється він як на рівні окремого твору, так і на рівні творчості митця і цілих течій і напрямів, – в останніх, зрозуміло, не з такою чіткістю і послідовністю», тобто – як «центральне поняття художньої єдності, що пов’язує її іманентні й трансцендентні елементи» [Наливайко 2006: 19 – 20]. Схоже голістичне розв’язання проблеми стилю знаходимо й у Е. Штайґера, й у Д. Чижевського.

Услід за класичною естетикою Й. В. Ґете Е. Штайґер розмежовує і протиставляє поняття *манера* і *стиль*. При відтворенні явищ довкілля засобами мистецтва практик манери ніби вигадує власну мову, щоб по-своєму передати те, що стривожило його душу. Маючи перед собою не явище як таке, а лише сформоване уявлення про нього, він відходить від реальної дійсності й перетворюється на суб’єктивного митця. Такому митцю бракує оглядовості (Umsicht), він здатен побачити лише зовнішні обриси предмета чи явища. Натомість той, хто виробив власний стиль, проникає у саму суть речей, у їх тип, ідею. Тому стиль у Е. Штайґера стає «найвищою ланкою, якої колись досягало мистецтво і взагалі може досягти», адже він базується «на найглибших підґрунтях пізнання» [Staiger

1976: 120]. Саме таке розуміння стилю Е. Штайґер кладе в основу своєї теорії іманентної інтерпретації літературного твору і називає це мистецтво «стильовою критикою» (Stilkritik) [Staiger 1961: 9].

Уже в ранніх літературознавчих розвідках Е. Штайґер стверджував, що вперше зустрічаючись із твором поетичного мистецтва, людина сприймає його як ціле, як певну ритміко-стилістичну єдність. Унікальний стиль вірша – це не форма і не зміст, не ідея і не мотив. Його ми бачимо в ідеї, у мотиві, він тісно пов'язаний з мовним оформленням вірша. Стиль детермінується цими компонентами, проте не зводиться до їх суми – поняття стилю визначається із зв'язків між окремими елементами художнього тексту [Staiger 1961: 19–20]. У цьому випадку Е. Штайґер називає стилем те, «у чому певний досконалий твір мистецтва – чи вся творчість певного митця, чи певного історичного часу – суголосний у всіх аспектах. Бароковий стиль ми бачимо у певному вівтарі чи палаці. Автентичний стиль Шиллера виражено у «Теллі». [...] У стилі багатоманіття єдине. Він – стале у мінливому. Тож усе плинне досягає своєї безсмертної сутності завдяки стилю. Твори мистецтва досконалі тоді, коли вони стилістично одноголосні» [Staiger 1961: 14]. І лише завдяки єдності стилю художній твір викликає у реципієнта єдине, цільне враження чогось прекрасного.

Д. Чижевський не подає у своїх творах чіткого визначення поняття «стиль», проте з його інтерпретаційної практики можна зробити висновок, що стиль для українського вченого – це не просто сукупність певних рис, які характеризують добу, мистецькі твори чи авторську індивідуальність. У намаганні поєднати всі продуктивні ідеї теоретичних дискурсів свого часу, Д. Чижевський працює зі стилем, прочитуючи насамперед форму художнього твору (специфіку і багатство мови, тропи, фігури тощо). Відтак, застосовуючи «синтетичний» підхід до стилістичного аналізу, дослідник звертається до змісту й ідейного змісту твору, розкриття яких він називає «вищою інтерпретацією» [детальніще див.: Чижевський 2003: 30 – 36]. Тож «його розуміння стилю включає в себе індивідуальний, історико-естетичний, ідейний (філософський) та національно-культурний рівні. Очевидно, що ми маємо справу з романтичним підходом, який окреслюється дільтаївськими термінами на кшталт проникнення в «дух часу», вивчення «духовного життя» людини» [Квіт 2010: 5]. Д. Чижевський твердить:

«Розуміється, і з уламків можна настільки зрозуміти «дух» минулих часів, щоб судити про літературний смак та вміння письменників тих часів» [Чижевський 2003: 24]. Те, що при цьому для українського компаративіста визначальною є саме естетична домінанта, обговорювалось вище.

Е. Штайґер же визначає прекрасне як «сталість у мінливості» [Staiger 1945: 189]. Зрозуміти поняття сталості йому допомагає поняття «світу» М. Гайдеґґера. Нагадаємо, що для М. Гайдеґґера світ означав не суму сущого, а смисловий контекст, в якому суще сприймається як таке. Можна говорити про світ античності, християнства, бюргерства, а також про світ селянина, офіцера чи митця. Те саме суще може належати до різних світів, «бути» різним: селянин сприймає певну місцевість із перспективи родючості ґрунту, солдат – із перспективи військової тактики, художник – із перспективи гармонії ліній і кольорів. Без такої перспективи, що мусить бути апріорною, ніхто нічого не побачить. Ця перспектива і є світом, в якому суще стає доступним споглядачеві [детальніше див.: Heidegger 1949]. Е. Штайґер переносить Гайдеґґерове поняття світ» у сферу естетичного, прирівнює його до поняття «стиль» і констатує: «Відмінності різних світів є відмінностями стилю» [Staiger 1971: 123]. Такий стиль і є для швейцарського вченого позачасово-сталим (але не вічним і нескінченним), в той час як мінливим є відповідне суще, яке проявляється в цьому стилі [Staiger 1971: 192]. Стиль як сталість може виражатись, зокрема, у тому, що саме стиль є тим, по чому ми впізнаємо того чи того письменника або митця: хоч би що він творив, він робить це через призму власного стилю.

У цьому моменті концепції Е. Штайґера і Д. Чижевського розходяться, адже для українського вченого одним з основоположних понять є динамізм стилю: «Якраз у найвидатніших представників духовної культури часто зустрічаємо такі «вибухи» їх індивідуального обдаровання, їх особистих «ухилів» від норм їх сучасности, що якраз таких найвидатніших представників минулого часто важко умістити в рамки певного «стилю» [Чижевський 2005а: 30] (наприклад, Т. Шевченка важко сприймати як виключно «романтика» або І. Вишенського як «письменника ренесансу»). Та найвиразніше динамізм стилю проявляється у зміні культурних епох. У цілому при розгляді проблеми періодизації літературного процесу, Д. Чижевський заперечує принцип "механічної" хронології і

намагається систематизувати матеріал на основі іманентних особливостей літературних творів окремого періоду [Чижевський 2005с: 39]. Тож сприймаючи літературу загалом як «стиль художнього мислення» [Чижевський 2005с: 8], свою відому «Історію української літератури» (1956) вчений вибудовує як стилістичну історію або історію літературних стилів: «Іноді розподіл історії літератури на періоди ставили в залежність від політичних змін у житті українського народу. Аналіз стилю привів до висновку, що саме зміни літературних стилів дають найкращі та суто літературні критерії для періодизації літератури» [Чижевський 2003: 36]. Отже, стрижневим словом у розумінні «культурно-історичної епохи» для Д. Чижевського стає саме «стиль»: «Кожна епоха є цілістю, системою рухів та змін, які мають усі якийсь спільний напрям; кожна епоха має своє обличчя, свій власний характер, свій «стиль», причому «епохи, схарактеризовані за стилями, є не хронологічно обмеженими урізками часу, а «над часовими» цілостями; до центральних з'явищ цих цілостей тяжать часто окремі з'явища, що стоять досить далеко від них, входячи хронологічно в рамки іншої доби, іншого «часу» [Чижевський 2005а: 27, 33]. Так стилі, перебуваючи у постійній зміні, пересягають межі історичних епох. Учений наголошує, що навіть, здавалося б, «вічні» елементи поетики, як от повторювані стилістичні засоби, образи, фігури, метафори (світло як метафора щодо знання, книжка як символ світу і т.п.), виступають у різних стильових епохах у різних функціях чи різних варіаціях [Чижевський 2005 с: 41].

Е. Штайґер також зазначає, що різні епохи давали різне розуміння «стилістичного суголосся». Відповідно до класичного стилю кожний елемент твору є самозавершеним, але водночас перебуває у тісному взаємозв’язку із цілим: кожна подія в епіці Й. В. Ґете має довершену цілісність, але й служить єдності усього твору. Автономність і зв’язок частини з цілим вважається класичним ритмом. І коли цей ритм пульсує в усьому творі, – у кожному жесті, кожному мотиві, кожній думці, – то твір цей прекрасний. Іншим є стиль, наприклад, бароко: тут дієве протиставлення непорушного самодостатнього духу й активної зовнішньої чуттєвості, якій однак не надається ніякої цінності. І твір мистецтва, в якому виражається контраст Божої непорушності і швидкоплинного земного життя, є по-бароковому прекрасним. Довести суголосність усього в

цілісності, а цілісності в одиничному, за Е. Штайґером, мусить інтерпретація [Staiger 1961: 15], яка комплексно розглядає всі аспекти твору: метр, мотив, композицію, ідею. При правильному виконанні кожна частина такої інтерпретації мусить приводити до одного і того ж – до фундаментального ритму твору мистецтва. Е. Штайґер вбачав перспективу правильної інтерпретації у тому, щоб, ознайомившись із стилями різних епох і створивши синтез усіх минулих уявлень про прекрасне, виробити неупереджене бачення цього прекрасного у творах мистецтва різних стилів [детальніше див.: Staiger 1945: 193 – 197].

У межах історії літератури Е. Штайґер, як і Д. Чижевський, не радить послуговуватись поняттям «епоха». Адже, твердить швейцарський вчений, розбиваючи весь історичний розвиток літератури на епохи, ми розглядаємо передовсім твори окремого письменника чи твори різних письменників, шукаючи у них певних спільних рис. Це спільне ми бачимо *на основі* досвіду, але не виводимо його *з* реального досвіду. Тут постає питання не про правильність чи хибність такого прийому, а про його доцільність. Недоцільним, наприклад, було б визначати ранній романтизм з огляду на філософію Й. Ґ. Фіхте чи вважати, що оскільки творчість Ф. Шлеґеля належить до епохи романтизму, то все написане ним – «романтичне». Тому Е. Штайґер і пропонує заміть поняття «епоха» вживати поняття «стиль». Стиль у цьому разі – це «те єдине, в чому суголосне різноманіття» [Staiger 1963: 11]. Тому можна говорити про стиль окремого літературного твору, стиль письменника та стиль певної історичної доби – про стиль «Тассо» на противагу стилю «Ґетц фон Берліхінґен», про стиль Й. В. Ґете, про стиль класицизму: у творі «Тассо» ритміка, дійові особи, мова та сюжет суголосні інакше, ніж у «Ґетц фон Берліхінґен»; твори класицизму можна звести до єдності, відмінної від єдності творів рококо чи бароко. У чому саме криється те єдине, Е. Штайґеру важко описати словами. Це не віра і не настрій, не звичай і не міф, не специфіка побудови речень чи сюжету, а все це разом узяте – те, що все об’єднує. Таке об'єднавче начало стилю епохи Д. Чижевський називає просто «типовим з'явищем» [Чижевський 2005а: 33], а Е. Штайґер – «ритмом» і в ритмі пізнає праформу певного історичного буття [Staiger 1963: 11]. Тож, на думку Е. Штайґера, дух епохи проявляється в літературі як «стиль». Це означає, по-перше, що він

виражає себе у мовній формі, і, по-друге, що це мовне вираження суголосне, тобто має певний об'єднуючий та генералізуючий осередок. Такий осередок учений розумів як часову структуру, ототожнюючи поняття «стиль» і «ритм». Кожна епоха має власний ритм, що виявляє себе у мовному оформленні написаних у ній художніх творів. Стиль у цьому разі – основний ритм культурної епохи.

Зауважимо, що для Е. Штайґера стиль епохи включає в себе не лише літературу, а й усе, що людина створює, мислить, відчуває, у що одягається і де живе, що керує її життям у державі і суспільстві – усе людське у певному смислі можна вважати феноменами стилю [Staiger 1963: 12]. Аналогічну думку висловлює й Д. Чижевський. Стиль епохи він трактував доволі розлого, пропонуючи розширити його, з одного боку, на побут, а з другого – охопити ним такі сфери духовної культури, як політика, філософія, релігія тощо. На жаль, такий широкий підхід залишився у вченого лише на рівні декларації, та він і не міг бути реалізованим за допомогою наявного на той час методологічного інструментарію.

Водночас важливо усвідомити, наскільки все людське можна вважати феноменами стилю. Деякі літературознавці намагалися пояснити стилі як ритмічні структури й за допомогою просторових і часових понять не лише чітко розвести протилежності «класичне і романтичне», «античне» і модерністське», але й усе гострішою диференціацією визначити межі менших епох і навіть індивідуальних нюансів. Однак, на думку Е. Штайґера, це не розв'язало проблеми. Можна у хронологічній послідовності дескрипцій – середньовіччя, ренесансу, бароко, просвітництва, класицизму тощо – розписати ціле тисячоліття розвитку літератури, проте назва «історія» для такого опису неправомірна. Адже ілюстрація того, як одне переходить у інше, як один стиль переходить у інший, неможлива без виходу за межі літературознавства й використання «сумнівної чи безглуздої каузальності» [Staiger 1963: 14].

Тут ми підійшли до проблеми, розв'язання якої вважаємо чи не найбільшим досягненням Д. Чижевського як теоретика літератури, – проблеми еволюції художнього стилю. Як зазначалось вище, первинним для українського вченого (як і для Е. Штайґера) при розгляді стилістичних феноменів є вивчення внутрішніх, іманентних

факторів розвитку мови, адже вихідною точкою і точкою опори його методології був празький структуралізм [пор.: Воллман 2011: 74 – 75; Шкандрій 1995: 30]. Саме шляхом диференціації «різного обтяження слів з різними функціями», до якого тенденціюють різні літературні стилі (тенденція до домінування «слів-сутих знаків та термінів», з одного боку, «мономатопоетичних та слів-символів», а з другого), Д. Чижевський вперше вимальовує свою синусоїду зміни стилів у розвідці «Проблеми дослідження поетичної мови» (1946) [Чижевський 2011: 433 – 434], посилаючись на теоретичні розробки попередників – швейцарського історика Г. Вельфліна (1864 – 1945), швейцарського філолога Т. Шпері (1890 – 1975) та польського історика літератури й фольклориста Ю. Крижановського (1892 – 1976). Згодом цю дихотомічну модель він переносить на типи художнього мислення і розробляє циклічну «хвильову теорію» стильової еволюції красного письменства: «Хоч які різноманітні були численні літературні стилі, що змінялися в європейських літературах протягом довгих століть, але в них легко помітити два типи, які характеризуються протилежними рисами: любов'ю до простоти чи, натомість, ухилом до ускладнености; нахилом до ясних, за певними приписами вибудуваних рамок або, навпаки, стремлінням надати творові навмисне незакінченої, розірваної, «вільної» форми. […] Представники цих двох різних типів літературних стилів цінять не те саме: ясність або глибину, простоту або пишність, спокій або рух, закінченість у собі або безмежність перспектив, викінченість або стремління та мінливість, сконцентрованість або різноманітність, традиційну канонічність або новість і т.д. З одного боку, переважає ідеал спокійної урівноваженої краси, з другого – краса не є єдиною естетичною цінністю літературного твору, поруч краси стоять інші цінності, та до естетичної сфери приймається навіть незугарне...» [Чижевський 2003: 37]. До першого типу Д. Чижевський відносить раннє середньовіччя, ренесанс, класицизм, реалізм і неокласицизм, до другого – пізнє середньовіччя, бароко, романтизм, неоромантизм (символізм) і твердить, що «характер стилів змінюється, «хвилюючись», коливаючись межи двома різними типами, що протистоять один одному» [Чижевський 2005а: 32]. Свідомий небезпеки такої схематизації, учений намагається доповнити синусоїду по краю її осі

«перехідними епохами» – маньєризм, рококо, сентименталізм, бідермаєр, імпресіонізм тощо [Чижевський 2005с: 40].

Е. Штайґер же, як зауважувалось, узагалі не приймав схем чи хронологій. На сторінках книги «Зміна стилю» (1963) він виклав власне новаторське розуміння стильової еволюції з точки зору іманентного літературознавства. Сам процес виглядає так: вибрані досягнення певного часопростору треба інтерпретувати в такому ракурсі, який дає змогу побачити стилістичну єдність у різноманітті. Згодом ця єдність розпадається, а в новому ракурсі виникає нова. Пояснення такого переходу Е. Штайґер виражає у фразі: «Будь-яка зміна стилів пояснюється обставиною, що кожне покоління і кожна окрема людина у плині років неодмінно вступає у більш чи менш сформований стиль» [Staiger 1963: 15]. З цього положення випливають різноманітні можливості зміни стилю. Е. Штайґер характеризує чотири найпоширеніші: 1) *завершення*: молоде покоління повсюди бачить тільки зародки мистецтва, спрямованого на досягнення нових цілей, тому його завдання полягає в подальшому русі у тому ж напрямку непройденими шляхами (так молодий Й. В. Ґете слідував за К. М. Віляндом, Ґ. Е. Лессінґом, Ф. Ґ. Клопштоком); 2) *нарощування*: якщо нове покоління натрапляє на сформований стиль, йому залишається лише перевершити зроблене (перехід ренесансу в бароко або розвиток Й. В. Ґете від білого п’ятистопного ямбу до важких триметрів «Пандори»); 3) *розвіювання*: усе вже завершено, засвоєно і доступно, довірливо-сміливий настрій заволодіває умами, стиль розмивається (романтизм Ф. Шлеґеля, Л. Тіка, Новаліса); 4) *злам стилю*: мінорний настрій пророкує щось жахливе, у, здавалося б, повністю продуманій картині світу раптом проступають нерозв’язні суперечності, логічний зв’язок розривається, починається хаос, який однак має у собі і початок нового розвитку (світоглядний розвиток від Ґ. В. Ф. Геґеля до геґеліанців) [детальніше див.: Staiger 1963: 15 – 16]. Досліджувати зміни стилю повинна іманентна історія стилів (Stilgeschichte), яка має описувати не каузальні залежності між стилями, а їхній контекстуальний зв’язок.

Ці міркування Е. Штайґера віддалено перегукуються із своєрідною типологією початкових стадій літературних епох Д. Чижевського. На думку останнього, новий стиль може зародитись трояко. По-перше, початкова його межа може бути чітко означена

«літературним маніфестом», в якому виголошується цілком нова ідея, що революціонізує свідомість сучасників (модерністські течії на початку XX ст.) [Чижевський 2003: 36]. Або навпаки: початковий пункт нового стилю відступає так далеко в попередні періоди, поступово усотуючи здобутки своїх «попередників», що його визначення стає проблематичним, хоча його новаторський характер сумнівів не викликає (ренесанс) [Чижевський 2005a: 32]. Третій тип зводиться до «виставлення певної програми, але не нової, а такої, що свідомо повертається до якоїсь старшої традиції, що в деяких випадках була репрезентована в минулому, ще один раз» [Чижевський 2005b: 15] (неокласицизм, неоромантизм). Іще важче питання про кінці літературних епох. Загалом учений висновує, що «межі можна встановити лише приблизно» [Чижевський 2003: 36], адже перехід від однієї стильової формації до іншої – процес довгий, тривалий, пов'язаний із співдією еволюційних та революційних факторів історико-літературного розвитку.

Й увесь цей розвиток загалом, на думку Д. Чижевського, відображає багатогранність й велич людського Духу [пор.: Гольберг 2003: 65], а «історія стилів» Е. Штайґера – це наука, яка має «навчити нас не лише безпосередньо сприймати поетичне слово, але й безпосередньо розуміти його в антропологічному смислі і ввести у систематичну науку про Дух» [Staiger 1976: 213].

Підсумовуючи сказане, констатуємо схожість наукових методологій Е. Штайґера і Д. Чижевського, які, спираючись на засади німецького ідеалізму і феноменології, презентували герменевтичне бачення феномену художнього слова й розуміння літератури як самодостатньої іманентної діяльності людського духу, як естетичне осмислення світу. Проблему стилю обидва вчені розглядали голістично, інтерпретуючи його як об'єднуюче й генералізуюче начало літературного твору. Водночас тлумаченню художнього стилю як «сталого у мінливому» Е. Штайґера протистоїть постулат динамізму Д. Чижевського, що проявляється насамперед у стильовій еволюції («хвильова теорія»). Притім обидва літературознавці тенденціювали до заперечення механістичної хронологізації літературного процесу, ототожнення понять «культурно-історична епоха» і «стиль» та усвідомлення всього людського як феноменів стилю.

Література: *Білецький 1957*: Білецький О. Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства / О. Білецький // Радянське літературознавство. – 1957. – № 1. – С. 3–17; *Блашків 2010*: Блашків О. Чеська і словацька культура в житті та науковій спадщині Дмитра Чижевського : монографія / Оксана Блашків. – Siedlce : tutajteraz, 2010. – 431 с.; *Воллман 2011*: Воллман С. Д. Чижевський і порівняльне літературознавство / Славомір Воллман // Славістика. – Т. 2: Дмитро Чижевський і європейська культура / [ред. Є. Пшеничний, Р. Мних, В. Янцен]. – Дрогобич : Коло, 2011. – С. 69 – 76; *Гольберг 2003*: Гольберг М. Історико-літературний процес і неповторність художнього твору в «Історії української літератури» Дмитра Чижевського / Марк Гольберг // Славістика. – Т. 1: Дмитро Чижевський і світова славістика / [ред. Р. Мних, Є. Пшеничний]. – Дрогобич : Коло, 2003. – С. 57 – 78; *Грабович 1997*: Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович. – К.: Основи, 1997. – 608 с.; *Квіт 2010*: Квіт С. Герменевтична стратегія Дмитра Чижевського / Сергій Квіт // Маґістеріум. Історико-філософські студії. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2010. – Вип. 39. – С. 3–11; *Матвієнко 2004*: Матвієнко С. Дискурс формалізму: український контекст / Світлана Матвієнко. – Львів: Літопис, 2004. – 144 с.; *Наєнко 2003*: Наєнко М. Історія українського літературознавства: Підручник / М.К. Наєнко. – К.: ВЦ «Академія», 2003. – 360 с.; *Наливайко 2006*: Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.; *Поліщук 2008*: Поліщук Я. Інтуїтивний формалізм / Ярослав Поліщук // Поліщук Я. Література як геокультурний проект. – К.: Академвидав, 2008. – С. 59 – 85; *Радченко 2012*: Радченко О. Іманентна поетика Еміля Штайґера: філологічний та філософський дискурс: монографія / Олег Радченко. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 250 с.; *Чижевський 1990*: Чижевський Д. Життєпис / Д. Чижевський // Філософська і соціальна думка. – 1990. – № 10. – С. 29 – 33; *Чижевський 2003*: Чижевський Д. Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2003. – 568 с.; *Чижевський 2005 a*: Чижевський Д. Культурно-історичні епохи / Дмитро Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. / [під заг. ред. В.С. Лісового]. – Т. 2. – К.: «Смолоскип», 2005. – С. 24 – 35; *Чижевський 2005b*: Чижевський Д.

Початки і кінці нових ідеологічних епох / Дмитро Чижевський // Чижевський Д. Філософські твори: У 4 т. / [під заг. ред. В. С. Лісового]. – Т. 2. – К.: «Смолоскип», 2005. – С. 15 – 23; *Чижевський 2005 с*: Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур / Дмитро Чижевський. – К.: ВЦ «Академія», 2005. – 288 с.; *Чижевський 2011*: Чижевський Д. Проблеми дослідження поетичної мови / Д. Чижевський // Славістика. – Т. 2: Дмитро Чижевський і європейська культура / [ред. Є. Пшеничний, Р. Мних, В. Янцен]. – Дрогобич : Коло, 2011. – С. 428 – 434; *Шкандрій 1995*: Шкандрій М. Історія, стиль, епоха, культура: до проблеми періодизації у Дмитра Чижевського / М. Шкандрій // Слово і час. – 1995. – № 7. – С. 30 – 35; *Bojko-Blochyn 1988*: Bojko-Blochyn J. Dmytro Ivanovyč Čyževskyj / Jurij Bojko-Blochyn. – Heidelberg: Karl Winter, 1988. – 48 S.; *Heidegger 1949*: Heidegger M. Vom Wesen des Grundes / Martin Heidegger. – Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1949. – 50 S.; *Staiger 1961*: Staiger E. Die Kunst der Interpretation / Emil Staiger. – [3. Aufl.]. – Zürich : Atlantis, 1961. – 274 S.; *Staiger 1976*: Staiger E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters / Emil Staiger. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976. – 214 S.; *Staiger 1971*: Staiger E. Grundbegriffe der Poetik / Emil Staiger. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971. – 182 S.; *Staiger 1963*: Staiger E. Stilwandel / Emil Staiger. – Zürich : Atlantis, 1963. – 204 S.; *Staiger 1945*: Staiger E. Versuch über den Begriff des Schönen / Emil Staiger // Trivium. Schweizerische Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Stilkritik. – Jg. III. – Zürich : Atlantis, 1945. – S. 185–197.

Статья посвящена сравнительному анализу проблемы стиля в концепциях швейцарского литературоведа Э. Штайгера и украинском компаративиста Д. Чижевского. Установлено, что, опираясь в своей методологии на герменевтическое видение феномена художественного слова, оба ученые толковали стиль холистически, интерпретируя его как объединяющее и генерализирующее начало литературного произведения, а также практиковали стилевой подход к пониманию литературного процесса как элемента духовной культуры.

***Ключевые слова**: стиль, ритм, имманентная интерпретация, герменевтика, феноменология, формализм, литературный процесс, эволюция стиля.*

РЕЦЕНЗІЇ

Лариса Горболіс, проф. (Суми)

«Мені цікаві людські життя»

(Петро Сорока «Жезл і посох». – К.: Український пріоритет, 2015. – 335 с.)

Книга «Жезл і посох» П. Сороки об'єднує під однією обкладинкою два історичні твори, написані у формі діаріушів, головними персонажами яких виступають Іван Мазепа і Тимофій Бордуляк.

Шанувальникам творчості Петра Сороки відомо, що діаріуш – близька форма викладу для цього письменника, автора серії «Денників». У такій близькості прихована небезпека трафаретизування чи зниження порогу індивідуалізації манери письма. Проте завдяки багатому фактажу, доволі об'ємній характеристиці доби, специфіці занять і різногранному світогляду авторів щоденникових записів (від імені кого вони ведуться) виклад кожного діаріуша самобутній і оригінальний. Петро Сорока зумів осягнути й відтворити специфіку тих непростих часів, коли жили і творили постаті, які близькі йому за духом, переконаннями, життєвими принципами, відданістю Україні. З цього погляду показовим є епіграф до книги : «Твій жезл і посох – вони мене втішать» Псалом 22. «Жезл і посох» – це розмисли про складні часи, коли Іван Мазепа і Тимофій Бордуляк – кожен у силу своїх здібностей, прагнень і можливостей – творили Україну.

В історичному творі «Жезл» відома історична особа, полтавський полковник Федір Жук веде щоденникові записи, умовно об'єднані трьома частинами: «Будитиму зорю ранкову», 1714», «У тіні хреста, 1715 р.», «Душа при свічі, 1716 р.». Він має намір розказати правду про Україну, хоча іноді, як свідчить, наприклад, запис від 22 жовтня 1716 р., це йому видається безглуздим заняттям. У записах зафіксовані емоційні епізоди з деталями і корпусом переживань про долю близьких, рідних, про Мазепу і його оточення, про Сірка, який часто приходить до Жука у сні, бо, на переконання автора записів, «не було в моєму житті тяжчого гріха за арешт Сірка» (с. 116).

Картини з життя України та історії роду Жука різноаспектні в проблемно-тематичному плані та інформативно насичені. З емоційних оповідок досвідченого вояка-українця постають грані образу І. Мазепи – поміркованої, розсудливої, хитрої, мовчазної, складної, мало доступної для розуміння людини. Звернення Федора Жука до діаріуша на схилі віку, коли автор уже відійшов від громадських та військових справ, – це спроба розповісти пізнане, поділитися досвідом, закцентувати на важливому, що може посприяти сучасному українцеві у вирішенні певних проблем, адже чимало порушених питань є актуальними на сьогодні. Окремі події, факти, епізоди з життя Мазепи він ніби бачить під мікроскопом, із відкритою проекцією на майбутнє, застерігаючи від небезпеки, акцентуючи на помилках. Записами промовляє філософ, заглиблений в українську історію українець, який знає ціну відступу, поразки й перемоги: «По цій землі усе важче мені ходити – ніби наступаю на кістки мертвих» (с. 30). У цих рядках синтезовані відчуття одвічної злитості з землею, історією, майбутнім України і титанічна відповідальність за долю України.

У щоденникових записах Жука-аналітика виразно простежується лінія промовистих фактів-застережень, як-от: «Де проходять московини – там завжди залишається страшне спустошення і румовище… Всіх лякає ця дика темна азійська сила» (с. 39), а згодом із тривогою додає: «А це означає, що підімнуть вони під себе все краще, що є в нашому краї, постинають голови горді й чесні. А решту перетворять на собі подібних» (с. 62). І далі сумна констатація: «Наймерзенніша московська збродня запруджує Україну» (с. 81). Жука, як і Мазепу, хвилюють питання зрадництва, а також проблеми, пов’язані з нашою ментальністю: «Ніхто так у нашій біді не винен, як ми самі» (с. 69). Такі та подібного змісту тези – результат багаторічних спостережень, узагальнень, що мають допомогти свідомим українцям у виборі, вирішенні нагальних питань, а також у процесі поглибленого пізнання себе – своїх хиб і достоїнств. Настрої Федора Жука не завжди оптимістичні. «Нема сьогодні України», – пише він 25 березня 1714 р. Показові записи від 2 грудня, 25 грудня 1714 р. – це своєрідні «ментальні картки», які посутньо доповнюють образ українців, розкривають нашу неперебутню сутність: «Батько на схилі віку боявся не так смерти, як того, що робитиме на небі, де нема ні

землі, ні плуга, ні списа. Потім завжди, коли я ходив за плугом, то чув не вітер у себе за спиною, а важкий подих батька» (с. 47).

Причетних до творення української державності Федора Жука й Івана Мазепу хвилюють проблеми, що можуть стати у майбутньому причиною поразки українства: «Це вже в нашій крові – ляк і осторога» (с. 67), «Час колінопреклонінь і доносів… Уже й людської мови не чути, скрізь сквернослів'я і грубий московський мат» (с. 81), «Те, що одне покоління в Україні здобуває, інше втрачає – і так без кінця. І не буде тому краю і впину» (с. 114). Такі записи підсилюють амплітуду філософської зорієнтованості щоденникових записів Федора Жука, підвищують поріг довіри до автора рядків – ревного вболівальника за долю України.

Діаріуш Тимофія Бордуляка також складається із трьох частин: «Тягар, 1930», «Ярмо, 1933», «Під крівлею Бога небесного (духовні пошуки) 1936». Письменник потрактовує свою працю як останній літературний твір, як «найгострішу потребу душі» (с. 246). У щоденникових записах Тимофій Бордуляк постає як священик, письменник, просвітник, чоловік, батько, людина з усталеними переконаннями і водночас сумнівами, що не полишають його, вже літню людину. Чесний священик гарував на землі не менше, ніж його парафіяни. А це забирало призначені для творчості дорогоцінні сили і час.

Кожна частина щоденникових записів має свій настрій; і він змінний, хоча настроєва домінанта простежується доволі чітко. Стиль «говорить» про автора і його добу – це важливо. Стиль діаріуша й творів Бордуляка має внутрішній енергетичний зв'язок. Чи не тому «Посох» читається з особливим зацікавленням, як вперше твори прозаїка. У доробку Бордуляка є кілька показових речей, що надовго асоціюватимуться з його іменем (як «Інтермецо» з М. Коцюбинським), – «Самітна нивка», «Вістка», «Бідний жидок Ратиця», «Дай, Боже, здоровля корові».

З історичного твору «Посох» Петра Сороки постає образ Тимофія Бордуляка, який любив життя, пейзажі, наївне малярство, плебанію, дружину, дітей, свій будинок із дрібничками, «од яких засвічується душа» (с. 197). Він любив світ і ближніх, що потверджують колоритні, з високим ступенем емоційності (як і низка оповідань письменника) «антропологічні замальовки» про дядька Лилика, Федора Черемху та ін. Невимушеність наративу в

матеріалі про Гладиловича і його настійливі наполягання писати; публікація в «Зорі»; студіювання мов; робота над перекладами; відомості про письменницю Іванну Блажкевич, «жінку, яка приносить щастя» – ці люди і факти у скупій академічній біографії митця трафаретні, а в історичному творі Петра Сороки живі.

Доба Тимофія Бордуляка проступає через долі людей – освічених і малописьменних. Удивляння в людину – це характерно для Тимофія Бордуляка – письменника і священика. Його хвилювало й потім просилося на папір те, що вражало та непокоїло. Тому твори й щоденникові записи – матеріал чесний і відкритий.

Імпонує відвертість Тимофія Бордуляка, для якого – як письменника! – потрібне визнання (і матеріальне, бо жити треба; і визнання колег, і читачів; без цього митець гибіє духовно, депресує). «Де той читач в Галичині сьогодні?» (с.198 – 199), – не без розпачу запитує письменник. Це одна з *ключових* проблем тогочасся. І не лише для Тимофія Бордуляка, але й для Лесі Українки (чтимої, але не читомої), і для М. Коцюбинського…. Треба було виховувати, вчити українського читача сприймати й розуміти твори такого рівня митців.

Зрозумілі думки Бордуляка про те, як важко було «вистояти і не занепасти духом», а також правдиві його переживання чи не пригасає його талант. Пригасає! Це був талановитий митець, який міг бути непоганим перекладачем (кому в селі потрібні були його мови, окрім нього самого та його дітей?) і яскравим письменником першого ряду. Його твори високо цінували не лише Іван Франко, Осип Маковей – прозою письменника цікавилися Леся Українка й Ольга Кобилянська (планувала подати у збірник для німецької публіки – вибагливої публіки). Але обставини й матеріальна скрута завжди стояли на перешкоді Бордулякові.

У творі Петра Сороки цікаві матеріали з психології творчості, погляди на модернізм і на функціональну призначення екстремальних ситуацій в художніх творах, а також …про ангела і долю.

В останній частині щоденникових записів Тимофій Бордуляк особливо глибокий. Матеріал відкриває приховану для багатьох читачів грань цієї неординарної постаті. Ця частина потребує неодноразового прочитання і перепрочитання, бо в ній є *щось,* що вабить. Розділ насичений життєвими сентенціями,

епізодами з життя, спостереженнями, думками про безповоротну плинність життя (ця думка в Тимофія Бордуляка, напевно, і від усвідомлення нереалізованості). Читати це треба непоспішно, вдумливо, аналізуючи…

Письменникові потрібне було спілкування, відповідне середовище. Звісно, він багато робив і зробив як священик, але за кращих обставин він був би письменником рівня М. Коцюбинського, І. Франка. І зробив би для українського народу не менше. У нього був потенціал. А відстань, яка розділяла його від культурних центрів, була суттєвою перепоною. У деяких селах (про це він писав у листах) навіть пошти не було. Хоча така вразлива і спокійна натура чи не загубилася б у місті? Не загубилася б, позаяк Тимофій Бордуляк мав нестримне бажання працювати в літературі. Це тримає талановитих людей.

Записи Тимофія Бордуляка містять чимало мудростей про людські чесноти, сенс життя, призначення людини на землі, про письменника і Слово: «Важко бути чесним, принциповим і совісним у безчесному, безпринципному і спідленому світі» (с. 230), «Коли спідлюється письменник, валиться світ» (с. 230), «Мудрість… в тому, щоб сьогоднішній день зробити спокійним і світлим» (с. 239), «Як боротися з…важкістю душі?» (194), «Самотня людина – се майже завжди драма» (с. 195) тощо.

З огляду на тематику, проблематику викладеного у діаріушах матеріалу є підстави говорити про спільне в обох творах. Прикметна передбачливість (з нотками занепокоєння) Федора Жука й Тимофія Бордуляка. «Чи вціліють церкви, збудовані Мазепою?», – занепокоєний Жук (с. 46). А Бордуляка хвилюють війни: «Ще не зажили рани попередньої війни, а вже пахне у повітрі новою бойнею. І се буде набагато страшніша різня, ніж попередня… Кожне покоління на землі переживає свою війну. В цьому є якась зловісна приреченість… якщо спалахнула перша світова війна, то спалахне друга і третя і так аж до кінця світу. Хіба втрутиться Господь і обірве кривавий плин» (с. 222). Обдаровані люди (вояк і письменник) мали аналітичний розум, володіли здатністю за допомогою частини побачити ціле, логічно зв’язати причину і наслідок тощо. І навіть якщо припустити, що в наведених вище міркуваннях (а їх у творах чимало) випрозорюється позиція П. Сороки – українця початку XXI ст., то

все ж спростовувати думку про аналітичний розум цих людей не варто. Обидва автори діаріушів глибоко розуміють важливість своєї справи – служити людям, розповісти про минуле, поділитися досвідом, «щоб нащадки знали, як важко жилося їхнім попередникам у минулі часи, і – вільні та щасливі («у сім'ї вольній, новій») не забували, що таке неволя, чужинська окупація і кріпацтво» (с. 201), щоб наступні покоління українців знали, «як важко доводилося письменникові бездержавної нації» (с. 201).

Федір Жук і Тимофій Бордуляк – це глибокі філософи, віруючі люди, у роздумах яких синтезовані багаторічні знання і досвід: «Що людина без жалю?» (с. 28), «Не пізнавши гріха, не відчуєш радости очищення» (с. 60), «Зло ніколи не спинити злом» (с. 223). А їхні відчуття часу взагалі тотожні: «Час нараз ніби зник, його більше не існує» (с. 55 – Жук), «Часу більше немає. Він ніби зник чи я розчинився у ньому?» (с. 200 – Бордуляк). Кожен із авторів діаріушу – творець української історії, державності, а отже, ревно переймається проблемами, від яких залежить подальша доля України: «Множиться число харцизів безрідних. Народ наш перетворюється на безсловесне стадо: з таким роби, що хочеш – не писне, за ніж не вхопиться» (с. 46 – Жук), «Хрунівство – наше одвічне лихо» (с. 200 – Бордуляк).

Літературознавці вже встигли назвати історичні твори П. Сороки «Жезл» і «Посох» романом-мозаїкою і романом-колажем. Такі жанрові означення вповні прийнятні, адже не варто зв'язувати те, що, можливо, і самі автори діаріушів не могли зв'язати чи пояснити. Калейдоскоп подій, епізодів і фрагменти доль різних людей надають творам повноти.

Не можна погодитися з думкою літературознавця Р. Галицької про те, що кожен із творів можна читати з тієї сторінки, на якій відкриється (див. с. 5). За такого читання цілісність образів усе ж утрачається, адже в щоденникових записах дрібниць немає (навіть якщо в них ідеться, на перший погляд, про буденні речі), бо на папір завжди лягає те, що вражає, тривожить, непокоїть чи захоплює. А це не дрібниці – творчі люди добре знають.

І останнє. Обоє оповідачів володіють умінням слухати «натхненний і світлий гімн небесам, красі та радості життя» (198), бачити світ під мікроскопом, коли, скажімо, «табун коней пролітає степом, залишаючи за собою мертвих мурах» (с. 45). Деякі описи

природи багатопластові, з сюрреалістичними штрихами: «…оси і метелики сідають на тебе, комахи заповзають у ніс і вуха, – ще трохи і ти станеш землею, крізь тебе почне проростати земля» (с. 88). Така візія природи – від П. Сороки, автора поетичної збірки «Лісові псалми». Уважний читач із коротких речень-намистинок із двох історичних романів легко утворить приховано-інтимне поклоніння Дереву.

Читаючи «Жезл і посох» П. Сороки, потрапляєш в атмосферу затишку й захищеності, хоча твори про непрості долі людей. Чому тоді таке відчуття? Чи не тому, що П. Сороці, як і авторам діаріушів, «цікаві людські життя» (с. 286). А може тому, що записи писані літніми людьми, які *відбулися* і на схилі літ запрагли розповісти про себе й поділитися безцінним досвідом, як бути щасливим, як перебороти біль, страх, страждання…

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)
Мирослава Зиморя, доц. (Дрогобич)

Вагомий причинок до міжкультурної взаємодії

(«Polski coraz bliżej. Kurs języka polskiego dla początkujących». – Микола Ярмолюк, Леся Біленька-Свистович, Єжи Ковалевський. – Чернівці: Букрек, 2013. – 340 с.)

З набуттям Україною статусу незалежної держави активним стало поширення її міжнародних зв’язків. Її становлення та визнання української мови як державної зумовило потребу системного осмислення саме українознавчого підходу до ролі мови у житті народу й суспільства загалом. Водночас гуманізація освіти спричинила відмову від вузького трактування прагматичних тенденцій вивчення як споріднених, так і неспоріднених мовних систем. Тому й закономірною постає засада, що дає можливість розглядати крізь світ чужоземної мови культурну спадщину того чи іншого народу, його історію, духовні цінності, культурологічне світовідчуття поколінь. У цьому контексті привертає увагу видання, що має чітко дієве міжпредметне тло.

Йдеться про курс польської мови, що не так давно побачив світ під назвою «*Польська щораз ближче*» і розрахований на початківців. Чим важлива ця праця і наскільки вона передбачає літературознавчий компонент у процесі вивчення мови Адама Міцкевича та Юлія Словацького? Відповідь однозначно позитивна, якщо зважити, що її автори, а саме Микола Ярмолюк, Леся Біленька-Свистович та Єжи Ковалевський, побудували курс з урахуванням системи спілкування як визначального чинника для становлення особистих контактів між людьми, розвитку культурних та економічних взаємодій між Польщею та Україною. Ці зв'язки набули на зламі XX – початку XXI століть плодотворного зміцнення. Звідси – насамперед практична значимість вивчення мови сусіднього й спорідненого польського народу, яка відіграє особливу роль у становленні міжкультурного діалогу, в першу чергу, за умов нових викликів перед Україною. Адже мова сприяє інформаційній компетентності тієї чи іншої категорії фахівців у різних вимірах. Не йдеться тільки про феномен полікультурності стосовно запитів з боку того, хто прагне оволодіти самодостатнім масивом польської мови; полікультуралізм варто розуміти передусім з огляду на зростання потреби психологічного укладу виховання особистості, власне, з проекцією на складову змісту мовних, літературних, історичних, народознавчих, краєзнавчих компонентів. Вони формують світогляд людини, здатної й готової прилучитись до арсеналу духовних цінностей, приміром, польської культури.

Підручник вибудувано на *засадах наративного дискурсу*. Тому й не дивно, що автори рецензованого курсу польської мови аргументовано привертають увагу майбутніх реципієнтів до оволодіння актуальної тематики, загалом *дискурсивної практики*, розмовного характеру, у т.ч. таких тем, які суголосні найбільш поширеному практикуму, наприклад, «Родина», «Спорт – це здоров'я», «Прибувають гості з Польщі», «В селі», «В театрі», «Оце – Польща» тощо. Весь курс містить п'ятнадцять лекцій. Кожна з них логічно в'яжеться з наступною і, таким чином, відбувається співвіднесення ключових понять на рівні конкретно-прагматичного функціонування моделей, органічно поєднаних на ґрунті розмовної структури.

Усі складники курсу лекцій творять цілісність, приміром, комплекс вміло дібраних вправ фонетичного, граматичного й лексичного характеру. Вони дають можливість продемонструвати здатність з боку реципієнта ефективно використовувати суцільні текстові вислови в реальних життєвих ситуаціях. Останнє спричиняє уміння розв'язувати комунікативні завдання з урахуванням соціолінгвістичних і соціокультурних аспектів мови, у цьому випадку – польської. Автори вдало орієнтують читача як реципієнта на засади, що виокремлюють комунікативну спрямованість, особисту гнучкість підходу до мовної сфери, а також інтегроване поєднання різних видів мовленнєвої діяльності, у т.ч. аудіювання, говоріння, читання, письмо. Заслуговує окремої уваги фіксований акцент, що передбачає уміння реципієнта інтерпретувати словесну сполуку, перекладати необхідну інформацію, тобто уміння здійснювати усне спілкування в типових ситуаціях офіційної, побутової та духовної сфер комунікації. Йдеться про мовний матеріал, що пропонується авторами на рівні, визначеному нормою коректного вживання поданих словосполучень у відповідних мовленнєвих ситуаціях. Вони засновані на стандарті комунікативного наміру, оптимального для реалізації завдань в окресленій сфері спілкування, зокрема, стосовно соціокультурної та соціолінгвістичної компетенції.

Зрозуміло, що тут – бодай лаконічно – доцільно закроїти слово про авторів рецензованої праці.

Микола Ярмолюк народився 27 листопада 1955 року у Володимирі-Волинському, де 1973 року закінчив середню школу № 4. В її стінах діє сьогодні гімназія ім. О. Цинкаловського. Вперше його безпосередній контакт з польським словом припав на 1968 рік, коли перебував у піонерському таборі в Пулавах (Польща), що узгоджувалося з тодішніми засадами обміну досвідом на рівні договору між Волинською областю та Люблінським воєводством. Власне, школяр там закріпив знання польської мови, здобуті у рідному домі. Адже батько, Олександр Ярмолюк, передплачував польську періодику й охоче слухав польські радіопрограми. До слова, від матері Надії почерпнув ази чеської мови. Від толерантних батьків він засвоїв сутність полікультурної грамотності в оптимальній сполуці із національними й трансцендентними вартостями, що творять клімат

для взаємодії культур і водночас для гармонізації міжнаціональних відносин.

Упродовж 1973 – 1978 років навчався на відділенні слов'янської філології філологічного факультету Київського університету імені Тараса Шевченка. Власне, Микола Ярмолюк репрезентував перший випуск славістів-болгаристів. Чимало добрих слів він і досі адресує таким педагогам-знавцям болгарської мови, як Т. Лапінська, О. Коваль-Костинська та І. Стоянов. Чеської мови навчали В. Житник та О. Паламарчук. Незабутніми постають в його уяві видатні наставники студентської молоді – С. Семчинський, Н. Тоцька, Л. Кадомцева, Н. Клименко, В. Моринець, Н. Жук, М. Гнатюк, М. Дубина, Ф. Шолом. Микола Ярмолюк стажувався у Московському та Софійському університетах, в Інституті болгарської мови Болгарської Академії Наук, неодноразово брав участь у літніх курсах болгарської (м. Софія та м. Велико-Тирново) і македонської мов (м. Охрід).

У 1978 – 1998 ррках працював асистентом, старшим викладачем кафедри слов'янської філології Львівського університету імені Івана Франка, де викладав сучасні болгарську, польську, македонську та старослов'янську мови. Значний вплив на становлення молодого вченого, обрання наукового напрямку досліджень справили відомі науковці І. Денисюк, К. Трофимович, В. Моторний, Р. Помірко, Таміла Панько, А. Скоць, З. Терлак. На початку 90-х був викладачем церковнослов'янської мови у Львівській духовній академії та семінарії УПЦ Київського патріархату.

Микола Ярмолюк досі опублікував низку підручників, а також численні статті з болгарського мовознавства та перекладознавства. Він є автором багатьох праць про інтерпретації творів українських авторів болгарською мовою, з одного боку, та болгарських, чеських, сербо-лужицьких і польських – українською. Його перу належать переклади творів з болгарської та польської мов, виконані російською та українською мовами. Був перекладачем-синхроністом з польської і на польську та з болгарської і на болгарську мови.

З-поміж основних публікацій варто виокремити такі його праці, як «Українсько-болгарський розмовник» (Львів, 1994, 134 с. (у співавт.); «Uczę się polskiego. Podręcznik języka polskiego dla

uczniów 5 – 7 klasy ukraińskich szkół średnich» (Київ, 1998, 302 с. (співавтор – Л. Біленька-Свистович); «Українські переклади Святого Письма // Тошкова С. З джерела вічної книги. Спроба економічного прочитання Біблії / (Львів, 2005); «Свіжий вітер з Балкан // Чорній-Мешкова В. Київські епіграми (вибрані твори) (Скоп'є, 2006); «Język polski dla 5 klasy (1. rok nauczania) dla szkół ogólnokształcących z ukraińskim językiem wykładowym»(Чернівці, 2013, 222 с. (співавтор – Л. Біленька-Свистович). Доброго розголосу набули переклади Миколи Ярмолюка, у т.ч. творів П. Далева, Л. Прангова (1990), С. Тошкова (2005) та ін.

Від 1998 року – науковець і перекладач на дипломатичній роботі. В останні роки був особистим перекладачем вищого керівництва Української держави, а нині працює радником в Посольстві України в Польщі. Його заслуги відзначені Грамотою Верховної Ради України, Почесною грамотою МЗС України, медаллю «1300 років Болгарської держави», відзнакою Міністра культури Болгарії.

Леся Біленька-Свистович народилася 12 серпня 1958 року в селі Ожидів, що на Львівщині. Вона – мовознавець, педагог, перекладач. 1974 року закінчила Львівську середню школу № 55, а на 1981 рік припадає завершення студій у Львіському університеті імені Івана Франка (відділення слов'янської філології з набуттям кваліфікації вчитель польської мови та літератури). В 1981 – 1985 рр. працювала у Львівській науковій бібліотеці АН імені В.Стефаника, де досліджувала стародруки. В 1989 – 2000 роках була вчителькою польської мови у Львівській середній школі № 93, а також навчала польської мови у стінах Люблінської духовної семінарії при Львівській єпархії УГКЦ (1984 – 2002). Одночасно, починаючи від 1995 року й досі, вона – викладач польської мови в Львівському національному університеті імені Івана Франка, читає курси з польського словотвору, теорії і практики перекладу та методики викладання польської мови. Леся Біленька-Свистовитч – професійний перекладач-синхроніст на міжнародних конференціях і наукових форумах. Її перу належить понад двадцять друкованих праць, а також численні україномовні переклади з польської мови, з одного боку, та на польську – з іншого. Вони викликали високу оцінку серед кола науковців та критиків. Слід увиразнити такі її публікації, як «Церковнослов'янська мова: підручник зі

словником» (Київ, 2000, 334 с.); «Українсько-польський та польсько-український словник» (Львів, 2004, 789 с.); «Zagadnienia metodyki a układanie słowników (dwujęzycznych i tematycznych) // UAM w Poznaniu. Seria filologia polska.–Nr 94(Poznań, 2007); «Język polski dla 6 klasy (2. rok nauczania) dla szkół ogólnokształcących z ukraińskim językiem wykładowym. Чернівці, 2014. 248 с. (співавтор – М. Ярмолюк) та ін.

Єжи Ковалевський – доктор гуманітарних наук, професор Ягеллонського університету, де від 1996 року був викладачем польської мови як іноземної. Цей досвід став особливо корисним, коли від 1998 року викладав польську мову, поширюючи надбання польської культури в Білорусі та в Україні. Так, упродовж 2004-2005 рр. він був лектором польської мови в столичному університеті імені Тараса Шевченка. В 2005-2008 рр. працював у Центрі польської мови і культури у рамках програми Ягеллонського університету, а відтак був методистом викладання польської мови і культури за кордоном, зокрема, у Методичному центрі в Дрогобичі (2008-2010), а в останні п'ять літ успішно прилучає до польської мови студентів Львівського університету імені Івана Франка. Власне, саме тут педагогу випало в 2010-2011 рр. стажування на кафедрі польської філології, заснованої в квітні 2004 року. До речі, її завідувач Алла Кравчук, авторка капітальної двотомної праці «Лексикологія і культура польської мови» (К., 2011), виступила науковим консультантом рецензованого тут курсу польської мови «Польська щораз ближче» М. Ярмолюка, Л. Біленької-Свистович, Є. Ковалевського. Варто підкреслити: Єжи Ковалевський є автором низки підручників і програм з вивчення польської мови. Він – один із співавторів підручника «Польська мова для 5 класу» (як друга іноземна) для учнів середніх шкіл.

Не прагнемо тут вести мову про недоліки, оскільки вони не мають посутнього значення для загально позитивної оцінки. Та окремі недогляди варто усунути в наступному перевиданні книжки. Так, наприклад, стосовно вправи 25, що містить фрагмент відомого твору Адама Міцкевича «Znasz li ten kraj» (с. 267) варто наголосити, що йдеться не про оригінальний твір цього автора, а про переспів поезії Й.В.Гете «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn…» («Ти знаєш край, де цитриновий цвіт…» (Богдан Лепкий). Було б добре, коли б автори рецензованого курсу привернули увагу до подібних

видань, приміром, Ярослава Грицковяна («Журавлики», Варшава, 1996; «Виногорадник«, Варшава, 1999), Ганни Добровольської («Jutro pójdę w świat«, Варшава, 1999), Раймунда Мюллера, Миколи Зимомрі («Niemiecko-polskie rozmówki w praktyce«, Дрогобич-Ченстохова, 2006).

Завершити цей відгук хочеться висловом «Від слова до серця, від серця – до слова». Власне, так названа праця визначного українського перекладача Андрія Содомори (Львів, 2012). У цьому сенсі «Польська щораз ближче» М. Ярмолюка, Л. Біленької-Свистович, Є. Ковалевського – це книга передусім для того, хто цінує результати процесу комунікації.

Світлана Журба, к. філ.наук, доц. (Кривий Ріг)

Національний колорит українського романтизму

(*Романтичний дискурс Левка Боровиковського (Літературний портрет) / М. П. Ткачук. – вид. 2-ге [випр. і доп.]. – Тернопіль, Збруч, 2015. – 268 с.*)

Книга Миколи Платоновича Ткачука вводить нас у таємничі глибини мрійника, романтика, закоханого у природу й народну творчість поета Левка Боровиковського. Літературний портрет «Романтичний дискурс Левка Боровиковського» (доопрацьована та збагачена монографія) – одна з праць науковця, що репрезентує його захоплення романтичною атмосферою української літератури.

Автор численних досліджень з історії української літератури Микола Ткачук, поряд із критиками українського літературного процесу XIX століття – Тетяною Бовсунівською, Михайлиною Коцюбинською, Петром Хропком, Михайлом Яценком, вніс суттєві корективи в літературознавчий дискурс навколо творчого доробку Левка Боровиковського. Своє звернення до творчості «Колумба української романтичної лірики» М. Ткачук вмотивовує тим, що твори Боровиковського не тільки свідчили про

пошуки нових принципів відтворення дійсності та людини, а й мали великий вплив на творчість наступного покоління митців.

Трактуючи романтизм як цілісне явище, автор дослідження висвітлює його тематично-стильові течії: фольклорно-побутову, фольклорно-історичну, громадянську тематично-стильову, психологічно-особистісну. Джерелами романтизму у багатьох європейських країнах, і Україні зокрема, на думку літературознавця, було національно-духовне відродження нації. Заслуга українських романтиків – «висунення ідеї національної та територіальної єдності України». Тема України, існування нації, проблема національної індивідуальності, характеру були в полі зору представників «Руської трійці», поетів Харківської та Київської школи романтиків. «Філософія серця» Памфіла Юркевича відлунює фундаментальною засадою світогляду українських романтиків, що виразилося у творах: емоційність, ліричність, глибокий символізм, метафоричність, український гумор.

Окреслюючи романтичний дискурс, науковець акцентує увагу на творчості представників українських романтичних шкіл першої половини XIX століття, що збагатили поезію національними образами, характерами, наголошуючи на націософському аспекті творів. Зокрема, представлено у монографії Харківську школу романтиків – Ізмаїла Срезневського, Амвросія Метлинського, Михайла Петренка, Якова Щоголіва, Миколу Костомарова, які прагнули національним епосом України привернути увагу як своїх читачів, та і реципієнтів у Європі, крізь історіософію минулого висвітлити «самобутність української культури, спроможність народу до національного відродження». Микола Ткачук у розвідці вказує на роль митців «Руської трійці» в розвитку українського романтизму, які «зреалізували романтичну *дискурсивну практику*, поклавши на теренах Західної України початок секуляризації літератури, … запровадили народну мову як мову нової літератури». Ідея відродження української нації та культури була смислом життя Маркіяна Шашкевича (*йому присвятив своє дослідження Микола Ткачук*). Висвітлено у роботі особливості функціонування Київської школи романтиків, зокрема наголошено на значенні «Книги буття українського народу» М. Костомарова як першого політичного маніфесту національних прав

українського народу та декларації національних прав усіх слов'янських народів. Не оминає Микола Платонович і Петербурзької школи романтиків, що утворили в столиці Росії так звану українську «колонію» й популяризували український журнал «Основа».

Творча індивідуальність Постать Левка Боровиковського у монографії окреслюється як експериментатора жанрових форм. Ґрунтовний аналіз балад висвітлено через жанрово-стильові параметри творів, романтичну концепцію людини – образ мандрівника-вершника, історіософські візії автора.

Творчість Левка Боровиковського постає у контексті українського та європейського романтичного дискурсу, що дозволяє Миколі Платоновичу Ткачуку у розвідці розширити інтертекстуальне поле, визначити міжтекстові зв'язки творів Левка Боровиковського з творами Адама Міцкевича, Василя Жуковського, Євгена Гребінки, Петра Гулака-Артемовського, вказуючи, що трансплантуючи у текст балад алюзії, ремінісценції, уривки з пісень, Боровиковський поглиблює образну сферу баладного жанру. Ґрунтовний інтертекстуальний аналіз балад дозволяє літературознавцю прийти до висновку, що під пером Боровиковського твори набувають творчого, індивідуального опрацювання, служить поштовхом для створення нових емоційних імпульсів.

Дослідник, простежуючи вплив байкаря Ігнація Красіцького на збірку «Байки й прибаютки Левка Боровиковського» (1852), переконливо доводить, що стилістична спорідненість з творами поляка не заважала українському митцеві бути оригінальним. Автор монографії наголошує на новаторстві Боровиковського-байкаря: лаконізм, афористичність, смислова виразність образів, новий тип наратора-усезнавця, українізація героїв.

Аргументованими та цікавими є міркування Миколи Ткачука про «романтичне двосвіття» Левка Боровиковського: для надреального світу поета-романтика характерні такі означники як, вічність, надприродність, він населений фантастичними та міфологічними персонажами. Цей надреальний світ ворожий земному світу. Дуалістична картина світу у баладах поета-

романтика постає розщепленою на два рівні: «повсякденно-прозаїчний (побутовий) і «піднесено-поетичний».

Детальний аналіз поетики балад, віршів Левка Боровиковського дозволив Миколі Ткачуку схарактеризувати новизну стилю митця: метафоричність мови; романтичний герой – неординарна, виняткова особистість; експресивна виразність, символічність, міфологізм. Дослідник визначає такі особливості поетики жанру балад Левка Боровиковського, як-от: динаміка сюжету, загостреність колізії, ліризм, діалогова форма викладу сюжету тощо. Дослідження ознак романтизму, здійснене у монографії, вчений ілюструє на прикладі балад «Маруся», «Заманка», «Чарівниця», «Молодиця», «Вивідка», «Козак», «Бандурист» та інших.

Ретельне перепрочитання творів уможливило автору простежити як узгоджуються почуття героїнь з релігійною мораллю у баладах «Чарівниця», «Вивідка»; докладно зупиняється на ролі наратора, звертає увагу на форми присутності автора у тексті твору. М. Ткачук тонко відчуває специфіку текстів балад, відзначаючи, що народнопісенна основа «Козака», «Бандуриста» звільняє місце для історичного зображення.

Дослідник слушно зауважує, що народно-міфологічна матриця жанру балад ґрунтується на використанні народної творчості, переказів, легенд й авторській романтичній художній моделі людини й світу. Зупиняючись на детальному аналізі балад «Маруся» та «Молодиця», М. Ткачук вважає їх важливими для «творення романтичної балади, народної за змістом, образами, поетикою». У цьому плані «Маруся» найповніше «відповідає критерію народності митця у виборі фольклорних, мовностилістичних засобів творення образів». Національний колорит балад прочитується через первинно-архетипні образи-символи – ночі, місяця, вітру, долі, води тощо. Романтичний канон виявляється у зверненні до українського топосу, звичаїв, народних пісень та переказів, національного колориту. Автор монографії доводить, що національна ідея у поетичних творах Боровиковського постає виразно: ідея народності як ідея «місцевого колориту», змалювання національного побуту, використання українських звичаїв та обрядів, «українізація»

світових сюжетів (зокрема Джорджа Байрона, Генріха Гейне, Василя Жуковського та інших).

Без сумніву, книжка Миколи Ткачука відкриває перед українським читачем широкі обрії вітчизняного романтизму, особливостей поетики та національного колориту балад Левка Боровиковського.

Людмила Краснова, проф. (Дрогобич)

Іманентне прочитання тексту

(Олег Радченко. Іманентна поетика Еміля Штайґера: філологічний та філософський дискурс / монографія. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 250 с.)

Останнім часом літературознавці все частіше звертаються до проблем іманентного прочитання і дослідження художнього твору. Особливо активно в цьому напрямі працює Г. Клочек.

Багатьох гуманітаріїв приваблює спроба занурення в читання і таїни окремого твору, в нескінченність і невичерпність сенсів. Утворюється поняття і методика іманентної інтерпретації. Ці спроби особливо посилилися напередодні 200-ліття Т. Шевченка, наприклад, стаття Григорія Клочека «Жанр» аналізу окремого твору в шевченкознавстві: обґрунтування актуальності» [2], статті О. Бистрової і Л. Краснової «З досвіду іманентного дослідження знакових текстів Тараса Шевченка» (виходять друком у «Тернопільських наукових записках»).

В українському літературознавстві в середині минулого століття, коли почали говорити і писати про новий напрям, методика ця відголосу ще не мала, не згадує про неї й Юрій Ковалів у двотомній літературознавчій енциклопедії [4]. У російській КЛЭ є такі згадки (тт. 3, 4, 5, 8). Так, Василь Келтуяла (1867 – 1942) у роботах з літературної методології накреслював такі стадії літературного аналізу: «іманентний метод» (з'ясування властивостей літературного твору), «генетичний метод» (походження твору з урахуванням різних соціальних факторів, які зумовили його появу), «еволюційний метод» (дослідження у процесі літературної еволюції) і, нарешті, «енергетичний метод»

(дослідження впливу літератури на суспільний та літературний розвиток) [5, с. 486].

Отже, В. Келтуяла під іманентністю розумів з'ясування властивостей художнього твору, тобто рис, які притаманні саме цьому твору, іманентні йому. Ця настанова якраз і передбачає «вихоплення» окремого твору, дослідження його без урахування своєрідності таланту автора, його місця в літературному процесі, специфіки його авторської манери загалом. Зі знаменитої статті Ролана Барта «Смерть автора» (1968) також можна вичитати можливість іманентного прочитання художнього твору, «глибинного прочитання». Слід згадати і монографію Лесі Генералюк «Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва» [1]. У своїй рецензії на цю розвідку Г. Клочек закликав усіх нас: «Тож розвиваймо такий дослідницький «жанр», як аналіз окремого твору, поширюймо культуру неакадемічного аналізу художніх текстів» [3, с. 5; підкреслення Г. Клочека].

Долучився до проблеми іманентності тексту й талановито висвітлив її можливості молодий науковець Дрогобицького педагогічного університету ім. Івана Франка Олег Радченко. Це була спочатку його кандидатська дисертація, а відтак з'явилась і монографія «Іманентна поетика Еміля Штайґера: філологічний та філософський дискурс». Це перше в українському літературознавстві комплексне дослідження іманентної поетики на тлі наукового доробку швейцарського теоретика літератури Еміля Штайґера (1908 – 1987). Можна по-різному ставитися до постаті Штайґера як людини і громадянина (певний колабораціонізм Штайґера 30-х рр.), але не можна не визнати вагомості його внеску в розробку таких важливих і цікавих проблем, як іманентна інтерпретація, фундаментальна поетика, стиль, авторська манера, значення підтексту. Продуктивним є й зусилля О. Радченка довести вагомість міждисциплінарних взаємодій філології та філософії, їх когнітивну сутність.

Монографія О. Радченка уже набула певної популярності у стінах нашого вишу. Про неї говорять, сперечаються, хвалять і намагаються збагнути наукову доцільність проблеми іманентної інтерпретації. Так, студентка V курсу Оксана Іванів (германістка за другим фахом) обрала для своєї дипломної роботи тему «Спроба іманентного дослідження знакових текстів Ліни Костенко: гармонія

форми і змісту», виступила на звітній студентській науковій конференції. Автор цієї рецензії у співдружності з Оленою Бистровою дослідили деякі ліричні поезії Т. Шевченка крізь призму іманентної інтерпретації (не без впливу наукових зусиль О. Радченка).

Відомий сучасний теоретик і практик літератури Микола Ткачук справедливо зазначає: «Складність сучасної літературної парадигми визначається передусім тим, що у процесі аналітичної інтерпретації художньої картини світу конкретного письменника досліднику в пошуках відповідної моделі сприйняття художньої картини світу й людини-митця доводиться звертатись до цілого спектру літературознавчих методик» [6, с. 5]. При цій нагоді «іманентна інтерпретація» стає дуже привабливою, можливості її безмежні й обнадійливі. О. Радченко це переконливо доводить, звертаючись і відштовхуючись від уже канонічних теорій і імен М. Гайдеґґера, Г. Шпета, Е. Гуссерля, В. Дільтея та їх попередників-філософів, згадуючи величезну кількість німецьких критиків, англо-американських учених (с. 14 – 41) й інших теоретиків, які намагалися підхопити, дослідити й продовжити доробок Е. Штайґера (с. 177 – 184, 200 – 205). Це – свідчення наукової добросовісності автора монографії, копіткої роботи і молодого творчого натхнення.

Монографія О. Радченка складається з 4-х розділів, розлогого переліку підрозділів, які не можуть не спонукати зацікавлених познайомитись ближче зі змістом. Зацікавить і сама фігура Е. Штайґера, її неоднозначність, конверсійний характер літературно-критичних поглядів і поглядів тогочасного оточення, характеру дискусій. Цікавим є твердження Е. Штайґера про те, що дух епохи проявляється в літературі як «стиль» (с. 118). Це не суперечить і не відкидає досить усталене поняття Нільса Еріка Енквіста про стиль як про ситуативно оформлену мову [7], якщо розуміти «дух епохи» як певну ситуацію.

Не може не зацікавити небайдужих філологів сам перелік запропонованих проблем, особливо з II розділу «Літературознавча концепція Еміля Штайґера», а філософи знайдуть для себе багато корисного у III розділі «Еміль Штайґер і Мартін Гайдеґґер: філософські контексти теорії інтерпретації», особливо у підрозділі

«Філософські та філологічні аспекти часу: «час як буття» (М. Гайдеґґер) і «час як уява» (Е. Штайґер)».

Своєю монографією О. Радченко активно сприяє поширенню в широких масах гуманітаріїв зацікавлення у функціонуванні досить нової методики іманентного прочитання художнього твору, саме окремого тексту, закликає до глибинного занурення у його підтекст, у його енігматичність.

Автор монографії «Іманентна поетика Еміля Штайґера: філологічний та філософський дискурс» Олег Радченко, осмислюючи вагомість ролі Е. Штайґера та його наукового внеску в світову науку про літературу, зауважує: «Основне завдання інтерпретації, на думку Е. Штайґера, полягає у вивченні унікальності окремого художнього твору, тобто розкритті тих внутрішніх законів побудови твору мистецтва, що перетворюють його на визначену «цілісність», на єдину художню «структуру», окремі компоненти якої нерозривно пов'язані між собою. Цим швейцарський літературознавець доводить до апогею заклик Е. Гуссерля: «До самих речей!» (с. 208) Це – концептуальна думка і разом з тим вектор до нових герменевтичних пошуків і звершень. Монографія О. Радченка – надійний дороговказ на цьому шляху.

Література

1. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К. : Наукова думка, 2008. – 544 с.
2. Клочек Г. «Жанр» аналізу окремого твору в шевченкознавстві: обґрунтування актуальності / Григорій Клочек // Слово і час. – 2014. – № 1. – С. 3 – 15.
3. Клочек Г. Ефект нового ракурсу / Григорій Клочек Г. // Літературна Україна. – № 20 (5352). – 3 червня 2010 р. – С. 5.
4. Літературознавча енциклопедія : У 2-х томах. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1. – 608 с.; Т. 2. – 624 с.
5. Муравьев Д.П. Келтуяла / Д.П. Муравьев // Краткая литературная энциклопедия. – Т. 3: Иаков – Лакснесс / [гл. ред. А. А. Сурков]. – М. : Сов. энцикл., 1966. – С. 485 – 486.
6. Ткачук М.П. Творчість Івана Котляревського: антропологічний та естетичний дискурси. Монографія – Суми: Вид-во СумДУ, 2009. – 216 с.

7. Энквист Н.Э. Стиль как стратегия в моделировании текста / Нильс Эрик Энквист (Финляндия) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1988. – Т. 47. – № 4. – С. 329–339.

Наталія Науменко, проф. (Київ)**,**
Ольга Снітовська, доц. (Львів)

Сутність контексту та його духовні контамінації

(Зимомря М.І. Контекст традиції та новаторства: творчий доробок Миколи Ткачука. – Дрогобич : Посвіт, 2015. – 120 с.)

Будь-яка нова книга для майбутнього читача – невідомість, таємниця, загадка, цікавинка. Надто ж тоді, коли це – життєпис нашого сучасника, педагога, науковця, літературного критика. Непересічне явище у науковому світі одразу здобувається на всебічну теоретичну або есеїстичну відповідь, а вона, своєю чергою, породжує новий науковий твір або нову інтерпретацію вже написаного. Такою стала й нова праця Миколи Зимомрі – «Контекст традиції та новаторства: творчий доробок Миколи Ткачука».

Науковці, наснажені живодайною енергією Преображення, завжди відчувають себе молодими, повними сил і неподоланного натхнення відкривати нові й нові острови в океані рідної культури. І навіть на давно досліджених землях проторувати нову стежину, подолавши яку, відчуваєш задоволення від того, що ти все-таки побачив її у густому лісі…

І, наче знамення Богоматері, побачити на своєму шляху струнку яблуню з дозрілими плодами, вже освяченими у Храмі Природи…

І, скуштувавши цього плоду, відчути в ньому не спокусу, а натхнення на подальші наукові звершення…

Тому люди, котрим доля судила народитися у день великого релігійного свята – як-от Миколі Платоновичу Ткачукові, про чию творчість ідеться у рецензованій публікації, – мають особливий дар; адже вони несуть через усе своє життя й охоче

діляться ним із усіма своїми друзями, учнями, підопічними та спадкоємцями, – утвердження неподоланності Духу через Слово.

За бароковою традицією, власне, відкривається студія «Контекст традиційї та новаторства…» епічним гекзаметричним віршем – уривком із Гомерової «Іліади» в перекладі Бориса Тена:

Сам заберу нагороду твою із намету, щоб знав ти,
Що я сильніший за тебе, та й інший щоб кожен стерігся
Рівним зі мною вважати себе і зі мною змагатись…

В унісон цим рядкам свою прозово-ліричну оповідь творить і автор дослідження: «*Чи спроможний хтось охопити поглядом те, що рідко розгортається перед ним, коли стане на вершині Говерли? Навкруж – небеса на величезній скатертині: ліниво споглядають на глибінь, під якою зеленіє сонна землиця. Попри край обрусу, власне, під ним легенько плавають яструби. Вище не піднімуться. А людина стоїть собі на крайчику гострої гори, ніби граючись з величною Красунею!..*» (с. 3).

Це таке ж незвичайне на тлі XXI століття відгалуження імпресіонізму, а може – й постімпресіонізму, яким була наведена нижче наукова поезія ботаніка та літератора М. Доленга «П. Тичині»:

На піску розлито озеро.
Зупинився при березі бір і став осторонь.
Виріс верес бузковий,
а в озері вереск рожевий,
і скільки там люблених та лебединих.
Пішов по гілках поговір – зарозумілий.
Наїжилось сонце крізь сосни зарошені.

Прикметно, що імпресіоністична поетика цього малознаного вірша виявляється у вживанні дієслівних форм лише доконаного виду (миттєвий перехід від однієї картини до іншої), пастельній кольористиці, грі світлотіней (верес бузковий та рожевий, «зарошені сосни»), філігранному звуковому інструментуванні (*при березі бір; виріс верес…, а в озері вереск; люблених та лебединих; пішов по гілках поговір*). Винесена в заголовок посвята установлює «горизонт очікування» лейтмотивів Тичинової лірики, які й виникають у творчій інтерпретації М. Доленга.

Так, усамітнення на лоні природи – справді найчастотніший мотив української літератури, зокрема наукової есеїстики. Не можна відмовити авторові рецензованої книжки в неповторності його стилю: він пізнається відразу з перших слів, оформлених у *запитання*, яке, за влучним виразом Оноре де Бальзака, є ключем до всякої науки. Варто наголосити: у Миколи Зимомрі засадничим принципом творення образу *персонажа* в художньому творі, а *науковця* – у критичному нарисі виступає незглибиме усвідомлення причетності до минулого, сучасного й майбутнього України. Натура митця виявляється на рівні поліфонічного світу ідей та образів, спрямованих на предметне осягнення соціальних і морально-етичних реалій другої половини XX – початку XXI століття, закроюючи кожну розповідь у метафоричному ключі: «*Відомо: комусь неважко запалити вогонь. Ні, не йдеться про Віфлеємський. Хтось запалить невеличке багаття, а з нього викотиться одне згарище. Та надто нелегко посіяти, власне, викресати іскринку для світлого полум'я. Таке спроможна вчинити тільки погідна в усьому людина. Вона йде на прю з усім, що множить навкруг лихі пожадання*» (новела «Настрій», що міститься у збірці малої прози М. Зимомрі «Дзвін для ангелів»; Ужгород, 2014, с. 57).

Ще під час читання збірника художньо-документальних нарисів М. Зимомрі «Час і життя» (2012) можна було переконатися, що автор обрав напрочуд надійну стратегію гірської подорожі, послуговуючись правилом, яке можна сформулювати так: *не просто оминути небезпечну розколину між скелями, а побудувати через неї міст, щоб і ті, хто йде за провідником, могли відчути руку того незримого Ангела-хранителя, який допомагає подорожньому подолати шлях.*

Доцільно пригадати також «Думки про мистецтво» Євгена Маланюка, що допоможе й науковцеві, й читачеві простежити становлення інтегративної картини світу, репрезентовану в теоретичних працях М. Ткачука, через потебнівську сув'язь наукового (історичного) та поетичного мислення в межах світогляду літератора: «*Мистецька творчість не полягає на аритметичних комбінаціях атомів життя, бо – в моменті тих комбінацій – атоми будуть бездушні, а життя – неживе… Митець мусить зродити з себе свої образи… вибрунькувати їх*

цілісно, опукло, тривимірно – так, як це робить саме життя». А це вельми важливо і для самого письменника, і для дослідника його творчості.

Саме таким підходом до філології – і як до науки, і як до мистецтва, і як до світогляду (за висловом Анатолія Ткаченка, «словолюбства») – вирізнявся і нині вирізняється Микола Ткачук. Під час його виступів – чи то в ролі наукового керівника, чи в ролі офіційного опонента, чи просто переконуємося у справедливості слів Івана Франка: «Якби ти знав, як много важить слово».

Виважене слово, де синтезуються похвала та критика, власні думки науковця – та рясна, шаноблива цитація з поетичних і прозових творів: «Енеїди» Котляревського, поезій, оповідань і драм Франка, заквітчаних новел Григорія Косинки, наче з сонця виплавлених верлібрів Василя Голобородька… Саме це й захоплює до глибини душі. Феноменальна пам'ять, щире співчуття, співпереживання письменникам та їхнім персонажам, – усе це сформувало неповторну рису Миколи Ткаука як ученого: *уміння прожити ціле життя, кілька життів у часопросторі художнього твору.*

…«*Справжня картина: Микола читає вголос улюблені твори; мати – Кулина Олександрівна – вишиває рушники, сорочки, скатертини; натомість батько Платон Тимофійович щось майструє, а син Петро вдивляється на дійство, переймаючи від матері мистецтво вишивки*» (с. 14). Це вже готова ремарка до новітньої «повісті про сім'ю», якій, без сумніву, зрадів би незабутній Олекса Коломієць. І – знак долі: батько Платон, за розповідями М. Зимомрі, де в чому подібний до «дикого Ангела», також не мислить свого життя без невтомної праці; син Петро, котрому, на відміну від його тезка-героя драми, навряд би спало на думку будувати в екологічно небезпечному місці житловий будинок; Микола – двійник Коломійцевого Павлика, що, будучи ще дуже молодим, таки поблукав по світах, не злякався труднощів, набув чималого досвіду, котрим готовий ділитися з нині сущими та й майбутніми нащадками.

Про Майстра можна впевнено сказати: він навчає нас повертати Слову його первозданну музику, втрачену (подеколи й безслідно) у новомодному термінологічному шумовинні. Не може бути, – каже він, – повноцінного дослідження літературних явищ,

якщо в ньому немає посилань на художні тексти. І в цьому Микола Платонович – безсумнівний послідовник люблених і досліджуваних ним Івана Котляревського та Івана Франка, які дивовижно узгоджували теоретичну думку й політ творчої уяви, прозову мову з віршовою. Недарма тому Микола Зимомря вводить у свій опус доволі великий за обсягом фрагмент Ткачукової монографії «Лірика Івана Франка», де йдеться, зокрема, про збірку «Зів'яле листя», а преамбулою до нього можна поставити слова:

«*Мистецтво рецепції художнього тексту передбачає багатолінійну обізнаність з параметрами історичного, соціального та культурного характеру. Звідси – необхідний рівень компетенції реципієнта: а) читача, б) критика, в) інтерпретатора, г) перекладача*».

Множинність поглядів на літературу та літературознавство, пов'язана з новими зрушеннями в науці, зумовлює розмаїтість шляхів інтерпретації різних творів із урахуванням методів рецептивної критики, психоаналізу, герменевтики, структуралізму та деконструктивізму, компаративістики. Прикладом – і навіть підручником – вдалого послуговування цим методологічним інструментарієм є зазначена праця М. Зимомрі.

Усе починається з мови – і кожен день, і кожен рік, і кожен вид людської діяльності. Виникла думка, враження від якогось несподівано яскравого предмета чи явища – і людина поспішає заявити про неї словом, дати їй свою назву, як колись прапредок Адам давав імені рослинам і тваринам… Навіть якщо Нестор-літописець творив свою «Повість минулих літ» практично у повному усамітненні, він повсякчас думав про своїх майбутніх читачів – «чительників», як говорили в пізніші барокові часи, – і звертався до кожного з нас із запитанням «Звідки єсть пішла Руська земля?» Відповіддю на нього може бути одне просте речення – «З мови». З мови, яка завжди була й лишається головним визначником естетичного чуття та менталітету всіх народів.

Водночас сучасний науково-дослідницький дискурс літературознавства вирізняється надзвичайним зацікавленням у класичній спадщині минулого (далекого й не зовсім) та установленням паралелей із літературою нашого сьогодення, що виявляється у ґрунтовній інтерпретації та тлумаченні знакових художніх явищ, їхніх тематичних та ідейних концепцій, жанрово-

стильових вимірів, пошуку своєрідної «метамови», завдяки якій можливий погляд на літературний твір як на явище, що стоїть на межі різних наук і мистецтв.

Таку метамову репрезентує сам М. Ткачук у нещодавно надрукованій «Історії української літератури ХХ століття» (2014). Кожен літературний портрет під пером критика отримує належність не лише до писемних, а й до мистецьких жанрів.

У пастельних тонах виписано постать Павла Тичини: «Вірші (збірки «Сонячні кларнети») пройняті спалахами життєлюбства, радістю, очікуванням, юнацькими надіями. Водночас художній світ забарвлений драматичними нотами. Її назва відбиває *філософію віталізму*, тобто життєствердження, символізує світову гармонію, радісний гімн природі, омузичений сонячним промінням кларнетів»; «Чарівний портрет української дівчини-весни нагадує образ уквітчаної весни… Сандро Боттічеллі», «Автор «Сонячних кларнетів» постає перед читачем як геніальний музикант і диригент всесвітньої гармонії, краси та досконалості».

В образі Максима Рильського не можна не спостерегти жанрових особливостей гравюри, передусім малюнка голкою, акватинти й навіть офорту. Зокрема, це стосується згадок не лише про його літературний доробок, а й про роботу над словниками, дипломатичну діяльність. Варто згадати аналіз хрестоматійного «Яблука доспіли…», аби осягнути «офортову» контрастність мислення-чуття не лише М. Рильського, а і його дослідника – М. Ткачука. Крім традиційної символіки яблука як атрибуту весілля та одруження, науковець згадує й міф про яблуко розбрату; він акцентує на співударах мажорної та мінорної тональностей вірша, «довірливій» інтонації та філософській розважливості ліричного героя…

До Ткачукового аналізу віршів Євгена Плужника придатним видається визначення китайської картини ґохуа – *синтез малюнка, вірша й каліграфії*: красивий поетичний пейзаж, квіти, риби або птахи, зображені на вузькій смузі сувою. Своєрідна повітряна перспектива (розмиви туші, що створюють враження туманної імли й глибини простору) сполучується з протиставленням планів, ритмічним співвідношенням великих і

малих форм, а у мовленні – з домінантою дієслів, як-от у вірші «Вчись у природи творчого спокою…»:

Вчись у природи творчого спокою
В дні вересневі. Мудро на землі,
Як від озер, порослих осокою,
Кудись на південь линуть журавлі.
Вір і наслідуй. Учневі негоже
Не шанувати визнаних взірців,
Бо хто ж твоїй науці допоможе
На певний шлях ступити з манівців?

Із аналізу цього архітвору М. Ткачук робить висновок: Є. Плужник «вірить у цілющу силу й розум природи, тому що в ній немає манівців, які перестрівають людину на шляхах істини».

До стилю прози Михайла Стельмаха науковець добирає мовні засоби, які можна порівняти з петриківським розписом: «За допомогою метафоричного мислення оживають осінь, весна, дощ… Пахощі асоціюються зі звуком чи барвою – сріблястий звук сміху, осінь пахне кропом у селі, вогняними антонівками, золотистим зерном. Така яскравість кольористики підсилює емоційний настрій ліричного героя».

У віршах В. Герасим'юка М. Ткачук спостеріг синтез різних стильових манер на ґрунті карпатського орнаменталізму, головною емоційною константою його доробку визначено подив. Проте у віршах поет цього не декларує, не заявляє про зміни своїх естетичних засад, не закликає до версифікаційних експериментів. Йому важливіше надавати образам несподіваних семантичних значень, поєднувати реальне з ірреальним, конкретизувати абстракції.

Орнаментика української народної вишивки притаманна й нарисові про Василя Голобородька. У цій сув'язі, зокрема, М. Зимомря згадує про брата М. Ткачука – Петра, неперевершеного майстра народної творчості:

«*Майстер користувався різними технічними прийомами… вишивки, хрестик, мережка, бісер, макраме, вирізання, гладь, поверхниця, занизування, солов'їні вічка, мереживо тощо… Переглядаючи каталог виробів Петра Ткачука, можна тільки дивуватися довершеністю його мистецтва*» (с. 17). А можна додати – не тільки дивуватися, а й творити такі поетичні рядки:

Тане вранці в небі зірка, наче срібна свічка, –
Вишиває біла нитка солов'їні вічка.

А росинки із гілочок струшує смерічка –
Вишива зелена нитка солов'їні вічка.

Дзвінко падають росинки терличам на личка –
Вишиває жовта нитка солов'їні вічка.

А терличі все дивляться в дзеркало потічка –
Вишиває злотна нитка солов'їні вічка.

А потічок лине, лине, – десь чекає річка:
Вишиває синя нитка солов'їні вічка.

А та річка – на каміння! Веселка – мов кічка:
Різнотрав'я, різнобарв'я – солов'їні вічка.

М. Зимомря, ведучи огляд творчого доробку М. Ткачука, акцентує на його постаті як одній із ключових персоналій, які дозволяють скласти належне уявлення про українське літературознавство та осягнути його місце у національному й загальносвітовому культурному часопросторі.

Попри розмаїтість сміливих наукових ідей і концепцій, оприявнених у працях М. Ткачука та нарисах про його діяльність (їхній перелік подано наприкінці книги), дух Слова як поетичного твору став визначальним у творенні особливої атмосфери «дружньої гутірки», відомої нам із поезії Богдана-Ігоря Антонича. З отим дещо наївним зізнанням:

Символіка завбога наша
І орнаментика засіра.
Де ж міра мір, єдина міра?

Кожним словом М. Зимомря усіляко намагається довести, що й символіка української літератури вельми багата, і орнаментика така, що нею могла б пишатися будь-яка мова. А «міра мір», якої кожним своїм висловом радить дотримуватися вже й Микола Ткачук, – це доречне вживання та поєднання слів, та обов'язково із любов'ю, котра ключовим концептом і ввійшла до назви науки – «філологія».

У плетиві щирої мови М. Зимомрі, розважливої Ткачукової та чимось «подивованої» Франкової невід'ємність Думки та Слова реалізувалася з повною потужністю. І кожен, беручись до пера або сідаючи до комп'ютера, слідує тим трьом концептам, які свого часу утвердив ключовими у мовознавстві та літературознавстві Олександр Потебня: «*Мова є прообразом усякої творчої діяльності, а слово містить у собі «таємницю» творів мистецтва.*

Мистецтво за своєю структурою споріднене зі словом, мистецький твір – нерозривна єдність образу й ідеї, оскільки такою самою єдністю є слово.

Мистецтво, як і слово, виникає не для образного вираження готової думки, а як засіб створення такої нової думки, яку не можна виразити в теоретичному мисленні».

Справедливо зауважував Вольфганг Ізер у статті «Процес читання: феноменологічне наближення» щодо розуміння белетристичного твору: «*Будь-яке читання входить до нашої пам'яті і з часом затирається. Пізніше воно може знову відновитися і налаштуватися на різний тон, у результаті чого читач спроможний розвивати непередбачувані до того моменту зв'язки… Встановлюючи ці взаємодії між минулим, теперішнім та майбутнім, читач, по суті, змушує текст виявляти свою потенційну різноманітність зв'язків*». Наукові праці з історії національної літератури також підпадають під це правило, оскільки духовний та естетичний досвід письменника в них узгоджується з духовним та естетичним досвідом читача, по-різному знайомому з особливостями розвитку літератури своєї країни.

Так, наукові праці та підручники, статті й нариси залюбленого в українське слово літературознавця допомагають усвідомити своєрідний код писемного твору Миколи Ткачука, розпізнати його. Осягнути силові поля художнього слова, відчути читацьке осяяння, усвідомити радість **спів-**чуття, **спів-**праці та **спів-**творення, до якого гостинно припрошує Микола Зимомря.

Так, основним у цих словах є корінь «**спів**». Коли душі співають в унісон. А надто ж тоді, коли котрийсь із двох Миколаїв виступає заспівувачем: «*Многая літа… Всім науковцям і поетам… Уславленим словами і ділами, покладеними на вівтар рідної України…»*

Про Миколу Ткачука інший його побратим Олександр Астаф'єв зазначає: це – «не лише талановитий науковець, він володіє рідкісним багатством душі, здатністю «інтимно» переживати всі художні твори, уболівати за їх авторів і персонажів, – тут, коли хочете, таємниця його особистості, якщо може бути названо «таємницею» його глибокий і цілісний народний характер і його уміння сіяти «красу і розум». Усе це – завдяки творчому діалогові нашого сучасника з аналізованим автором та винесеним із глибин макрокосмосу українських і зарубіжних письменників «дивних перлів», із яких зроблено витончене намисто.

Без «дихання життя», про яке говорить перша книга Біблії, «дихання», яке кожний творець мусить вдихнути в свій твір, від твору залишається «бездушний зліпок глини, аритметична сума хаотизованих атомів, що розпадуться від найменшого подмуху».

Ці думки поета-вченого Є. Маланюка мають глибокий науковий сенс: уміти аналізувати літературні твори – означає вміти відчувати й досліджувати енергетику художнього слова. А от аналізувати доробок витонченого аналітика, такого, як Микола Ткачук, – це вже зовсім інший рівень. Це не просто відчуття та дослідження енергетики, а й шляхи до створення особливого, безпечного в усіх сенсах «атомного реактора» для енергії, здатної тільки надихати на творчість. Від якої якщо й станеться «вибух», то тільки «літературний», подібний до того, який Марія Зубрицька описувала так: «З одного боку, [він] спричинився до лавиноподібного потоку літературної інформації, а з іншого – спровокував множинний характер її осмислення».

Рецензована книжка стане, без сумніву, корисною для широкого кола читачів, а передусім для тих, хто осмислює інтелектуалізм як модус літературного простору загалом і дослідницького – зокрема. Адже йдеться про органічну сполуку, що охоплює у контекстуальному річищі різні аспекти взаємодії традиції та новаторства. Що ж, ознака плодотворності примітна тоді, коли дискурс інтелектуалізації позначений досвідом конкретного науковця. Це й демонструє вдала спроба Миколи Зимомрі створити творчий портрет професора Миколи Ткачука.

Микола Зимомря, д.філол.н., проф.

Доктор Серафікус та інші

(Р.Ткаченко «Телеологія знання. Художньо-інтепретаційні моделі української прози XIX – початку XXI ст. про науку»)

Згідно з офіційною думкою істориків, наука як феномен зародилася в Європі. Образне втілення цього явища в художній літературі, як і його трактування літературознавцями, веде нас, європейців, шляхом самопізнання, критики і осягнення тих європейських цінностей, виплеканих так званою фаустівською душею, про які в Україні так багато говорять останнім часом.

Автор монографії досліджував прозу про науку, обравши засадничий термін художньо-інтерпретаційної моделі, тобто описуючи інваріантний, панівний образ науки у той чи той період розвитку української літератури. Складниками цієї конструкції слугували йому типологія персонажа-науковця, жанрово-стильові різновиди прози, художній напрям і відповідність одній з трьох фаз європейської культурної свідомості, які змінювались упродовж останніх тисячу років (премодерн, модерн, постмодерн).

У першому розділі «Світ науки у дзеркалі українського художнього слова: теоретико-методологічні та історико-літературні передумови» йдеться головним чином про витоки образу науковця в українській літературі, зокрема його становлення у прозі XIX – початку XX ст., у романах і повістях І.Срезневського, О.Кониського, І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, Б.Грінченка, А.Кримського. У творчості романтиків, реалістів, модерністів, у прозі, за визначенням дослідника, метафізичній, ідеологічній та інтелектуальній, зринає почергово провідний образ персонажа-ученого спочатку як юродивого чи святого, потім подвижника, а затим кабінетного науковця, репрезентуючи художньо-інтерпретаційні моделі науки як «життя в істині», науки як подвижництва і так званої чистої науки.

Найбільш репрезентативним і найбільшим за обсягом у монографії є другий розділ «Художній універсум науки в українській прозі XX – початку XXI ст.». У ньому простежено рух філософсько-естетичних уявлень про науку від прози В.Домонтовича, В.Підмогильного, М.Могилянського, М.Івченка до

романів Ю.Мушкетика, П.Загребельного, Ю.Щербака, В.Єшкілєва, А.Дністрового та ін. Інтелектуальна проза модерністів змінюється виробничою прозою соцреалізму з усіма її трансформаціями, а наприкінці ХХ ст. утверджуються іронічна проза постмодерністів. Соціокультурний образ модерн-науки з її домінантним дискурсом влади і безмежною вірою в НТП протягом ХХ ст. поступово перетікає в образ постмодерн-науки. На зміну кабінетному генію приходить учений-чиновник або «солдат без мундиру», щоб поступитися місцем типові науковця-маргінала. Їм відповідають художньо-інтерпретаційні моделі чистої науки, науки як техніки й науки в умовах кризи цілепокладання.

Третій і четвертий розділи присвячено художній біографістиці та українській фантастичній прозі ХХ – початку ХХІ ст. (В.Мордовець, В.Петров, І.Цюпа, М.Сорока, В.Винниченко, Ю.Смолич, В.Владко, О.Бердник та ін.). На думку дослідника, заявлений масив творів, завдяки своїй переважаючій ілюстративності, засвідчує окреслені у другому розділі тенденції ще більш безпосередньо.

Таким чином, художньо-інтерпретаційні моделі науки автор монографії вибудовує згідно з тою чи іншою відповіддю на питання «навіщо знати?» або інакше кажучи, відповідно до певної стратегії телеології знання. Наукові знання використовують то як мету, то як засіб, то як служіння Богові чи істині, то як засіб утвердження національної ідеї чи державної могутності, розгортаючись навколо дилеми соціальність\асоціальність.

Попри ряд дискусійних моментів, приміром, залучення російськомовних авторів в обсяг української літератури, не зовсім вмотивований перерозподіл художніх текстів між розділами, аналіз поетичних творів подекуди поряд з прозовими, монографія Р.Ткаченка є цікавою і досить переконливою спробою інтерпретації літературного процесу в Україні протягом ХХ – початку ХХІ ст.

Мацевко-Бекерська Лідія,
д.ф.н., Львівський національний університет
імені Івана Франка

… Творчиня

«Жаркова Р.Є. сТИхіЯ жіночого письма : самопрезентація в українській модерністичній прозі кінця XIX – початку XX століття (Леся Українка, Ольга Кобилянська, Уляна Кравченко). – Львів : Норма, 2015. – 208 с.»

Велика спокуса увійти в ту ж річку вдруге змінилася на три крапки. А між тим просилося попереду заголовного слова: «Дика», «Божевільна», «Взірцева», «Самотворчиня»…

Якщо обережність та острах керують інтенцією дослідниці, котра «чиниться у намірі» (за І.Франком) торкнутися мистецької душі жінки, то не інакше, як трепет, тривога та хвилювання мусять керувати тим, хто спробує пізнати плин дослідницької думки, хто зближуватиметься із настроєм проникнення у простір творчої жіночої душі. Особливо якщо аналітичне проникнення у вихідному принципі є науковим та методологічно довершеним, однак у за змістом та вкладеним(-и) сенсом(-ами) має оригінальний стиль, неповторну терміномову, посвідчення врощеності у матеріал вивчення, що став частиною внутрішнього світу, епізодом власної біографії, фрагментом особистого світовідчуття – світобачення – світопереживання.

Роксолана Жаркова замірилася до непростих справ: (пере)прочитати прочитане, (пере)осмислити осмислене, (пере)відкрити відкрите, (пере)(ви)(до)казати сказане… Повернувши погляд читача, а згодом – дослідника до постатей Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Уляни Кравченко, авторка виявила неабияку відвагу, адже місце названих письменниць настільки міцно та незворушно вкарбоване у Літературний Канон, що намагатися (від)шукати щось нове, радше недобачене попередниками досить складно. Проте виявилося, що є та лакуна, що неначе й була на поверхні аналітичного моря, однак тривалий

час залишалася незаповненою, бо чекала саме цю дослідницю, потрібним був саме її погляд в глибини психіки, психології, ментальних домінант, стильових констант, звуків душі та рухів пера виняткових жінок-авторок в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.

Сказане Р. Жарковою у передмові: «Писати про письмо – це унікальна спроможність у рухових координатах категорій і дефініцій побачити те над-координатне, пульсуюче й імпульсивне, що, воплотившись у знакову систему, двояко намагається і сховатися за нею, як за рятівним щитом перед опубліченням, і вибухати у ній, відчайдушно ламаючи стіни своєї інтимності» [Тут і далі посилання на монографію. – Л. М.-Б., с.7] втілює не лише мистецьку інтенцію умовно та просто кажучи – предмета й об'єкта дослідження, а передусім настанову самої дослідниці. Майже інтимне переживання особистої долі кожної з авторок, у чию творчість заглибилася Роксолана Жаркова, призвело до потреба (ви)(о)мовити цей (на)(з)добутий досвід. Властиво досвід не лише традиційного, надзвичайно сумлінного та уважного літературознавчого мислення та дефінітивно-категорійного його артикулювання, але й навдивовижу персоналізованого дискурсу. Конфігурація дослідницького простору, створеного авторкою монографії, набуває почасти химерних ознак: письмо Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Уляни Кравченко то плинно рухаються кожне своїм руслом, то збігаються у єдину потужну хвилю жіночого голосу і в його інтонаційно-тональнісному резонансі здобуваються на унісон глибини, сили, сугестії та драматизму, то непомітно перетікають у розмисли авторки монографії і відлунюють дивовижними тонами-півтонами, текстом-підстектом…

Цілком слушна вихідна теза про те, що «письмо – це спосіб, засіб і одночасно стратегія комунікації зі світом і самопрезентації «Я» світові» [с.7]. Тому важливо та цікаво вже для читача наукової розвідки пізнати виявлені Р. Жарковою способи, засоби та стратегічні підходи до пізнання та осмислення жіночого письма у контексті формування нового етапу в історії народу, в історії його літератури, котра дзеркально відобразила процеси, події, роздуми, тривоги та хвилювання на складному помежів'ї двох століть. Цікавість посилена заявленим методологічним підходом, позаяк

застосована синтетична методологія «до інтерпретування вибраних зразків жіночого письма українського модернізму за загальними засадами деконструктивістської критики (Ж. Дерріда), що передбачає відчитування надлишків смислів, увагу до маргінальних слідів через деструкцію герметичної системи тексту і реконструкцію за-текстових символічних авто-психо-біографічних елементів у практиці ***close reading***» [с.11]. Одразу ж авторка монографії задає інтригу для подальшого аналітичного наративу, пропонуючи власну, спеціально створену терміносистему, у якій чільне місце належить поняттям: «стихійне жіноче письмо», «письмо-інтерліньяж», «письмо-тандем», «письмо-стигма», «письмо-еліпсис», «жіноче письмо бунту». А також філігранно і (в стилі своїх авторок-духовних аристократок) делікатно подає гендерну диференціацію, вводячи у науковий обіг поняття «творчиня», котре визначає як: «фемінна лексична симетрія до маскулінного суб'єкта творця» [с.11].

Про дослідницьку сумлінність і відповідальність Роксолани Жаркової свідчить перший розділ монографії – «Аналіз проблеми «жіноче письмо» у літературно-теоретичному дискурсі». Своєрідним прологом до власного «роману про письмо» авторка обирає ідеї Сімони де Бовуар (і заглиблюється в екзистенціальні пласти «Другої статі»), Е.Шовалтер (і прямує в просторі культури, що веде до простору літератури), Л.Іраграй (і вивчає есенціалізм в теоретичних розмислах), А.Леклерк, Б.Дедьє, Ю.Крістевої (і моделює дискурсивний контекст для вивчення жіночого письма); вивчає здобутки українського літературознавства у царині про(від)читання жіночого тексту. Загалом, експозиція наукового підходу вичерпно підсумована дефінітивним позначенням проблеми, що становить осердя книги – визначені ключові поняття й терміни, якими активно послуговується авторка, одночасно інтегруючись у загальний літературознавчий простір, але у власний, оригінальний, і скоріш усього – неповторний – спосіб. Слід акцентувати на послідовності та впорядкованості теоретичних міркувань Р. Жаркової: обравши за вихідне поняття «жіноче письмо» за концептуальним визначенням Г. Сіксу, авторка дотримується запропонованих підходів упродовж усієї аналітичної нарації.

Приступаючи до вивчення стратегій самопрезентації Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Уляни Кравченко, Р. Жаркова визначає центральні поняття: **особистість** у контексті філософського персоналізму, **автор** з позицій різних методологічних підходів, жінка з точки зору специфічного розуміння «феміноцентричного простору» [с.50] української літератури «перед-модерну». Спершись на метафору Г. Сіксу – «само-народження», авторка монографії аналізує процес конструювання та репрезентації власного (приватного, особистого, свого) «Я», обираючи для цього автобіографічні художні та щоденникові тексти.

Другий розділ монографії – «Самопрезентаційний рівень жіночого письма: між інтимним та публічним простором» – пропонує новий, несподіваний, водночас бажаний та очікуваний погляд на суть та сенс жіночого письма, чи не найповніше виявлений у парадигматичній моделі, де самопрезентаційна конструкція спочатку моделюється, а згодом – реконструюється у символічних смислових утвореннях: Леся Українка в стихії «Вогонь», Ольга Кобилянська як концептуалізація «Повітря-води», Уляна Кравченко у просторі «Землі». Роксолана Жаркова відшукала константу письма, що зближує усіх трьох авторок: «спільна авторська стратегія само(в)писання, що передбачає само-маскування, само-приховування, само-споглядання через Я-інших, формально реалізуючись у своєрідному письмі-інтерліньяжі» [с.50]. Водночас для кожної знайшлася унікальна форма, що відкриває творче обличчя: письмо-тандем для Ольги Кобилянської (зокрема при прочитанні нарису «Через море»), письмо-стигма для Лесі Українки (властиво, для розуміння нарису «Голосні струни»), письмо-еліпсис для Уляни Кравченко (для проникнення у поетологічні закапелки її фрагментарної прози).

Зрештою, третій (кульмінаційно-напружений, інтригуюче-проникливий) розділ книги – «Самопрезентаційна образосфера: жіночий тілесний досвід і культурна роль» – дає можливість остаточно пізнати винятковість та неповторність дослідницького підходу, аналітичного розмислу, лексично-семантичного безміру в манері письма про письмо, котре презентує авторка монографії. Парадигматичне системне дослідження вияскравлюється навіть у сміливій проблематизації тілесного модусу фемінності в контексті

образотворення. Скажімо, для дослідження «Природи» О. Кобилянської домінує концепт «насолоди письмом», адже, на переконання Р. Жаркової, «жінка-авторка здійснює не лише вмотивовані скрипторські бажання, але й несвідомі фемінні еротичні фантазії, осмислюючи свою роль і власну сексуальну природу» [с.109], а у названому тексті найповніше представлені моделі **Жінки у Повітрі, Жінки у Вогні, Жінки на Землі, Жінки у Воді**. Для проникнення у діалектику стихій, що корелюють із ностальгією душі Лесі Українки, Роксолана Жаркова творить власну теоретично-метафоричну типологію, виокремлюючи кілька смислотворчих центрів: **«Жінка-вогонь. Земна спокусниця»** (і знаходить еротичне начал червоного кольору), **«Жінка-вода. Вічна дитина»** (і тлумачить екзистенцію самотності, що потребує зеленого оприявнення). Письмо Уляни Кравченко вивчене в модусі жіночої сексуальності, однак уважно й вирозуміло, з позицій самої авторки, її несміливого входження у цю проблематику в мистецькому просторі її часу – а тому визначене як **«втеча письмом»** і супроводжене почасти оксиморонними дефініціями (як-от: пізнання болю-насолоди, насолода болем тощо).

Завершуючи дослідження особливостей письма, а понад іншим – жіночого письма, Роксолана Жаркова моделює концепт культурного виміру жіночої творчості. Авторка надає своїм героїням (посестрам, однодумицям, приятелькам, товаришкам…) несподівані характеристики: Ольга Кобилянська – «Дика творчиня», «Взірцева творчиня», Леся Українка – «Божевільна творчиня», «Самотворчиня». Водночас і сама в такий спосіб переступає межу між дослідником письма та об’єктом для дослідника письма. Пропонуючи академічній спільноті результат власної праці з художнім світом, авторка подає власну наукову концепцію, своє приватне світовідчуття, що зростає у світопереживання, а далі комфортно і маловідчутно стає частиною душі читача вже не лише рідних для Р. Жаркової письменниць, але й самої Творчині.

Метафорика мислення через метафорику слова виводить Роксолану Жаркову на нові обшири, адже тепер писатиме не лише вона, але й писатимуть про неї. Для спокушеної філологією аудиторії (читача, котрий або не мав змоги торкнутися образно-музичного ладу тексту монографії або вже встиг дістати насолоду

від читання), як і для усіх, кому прагнеться гарного (вишуканого, аристократичного за духом, неповторного) у слові дозволимо собі зацитувати короткий фрагмент тексту Роксолани Жаркової: «**Слово**сполучення жінки і світу – це не лише само-стверджувальне промовляння з намаганням зазирнути у дзеркало світобудови і по-лореляївськи милуватися своїм відображенням. Це радше болюче сенсуальне само-розпитування про межі свого Я-письма як Я-буття, про вагомість і важливість сказаності у тексті й несказаності поза-текстом, це діалог-дискусія з фігурою (умовно-/реально-) існуючого Ти-(адресат, цензор-опонент, ідеальний читач), що має (с)прийняти **її** таку, балансуюч(и/у) між раціональним та ірраціональним, стихійним» [с.50]. Саме тут, вочевидь, має наступити пауза…

Олександра Німилович, доц.(Дрогобич)
Мирослава Зимомря, доц. (Дрогобич)

Образ крізь призму мотиву творчості

Контекст України: Лишаймося собою. Ювілейний збірник на пошану заслуженого діяча мистецтв України, поета-пісняра Йосипа Фиштика / За ред. проф. Миколи Зимомрі. – Дрогобич: Посвіт, 2015. – 496 с.

Нам небагато для щастя треба,
Щоб квітло поле і синє небо.
Щоб ми лишались завжди собою
І мали долю у житті…

Треба бути нам завжди собою,
Бо ніхто в цілім світі не знає.
Яка мить найдорожча весною,
А якої у серці немає.

Йосип Фиштик

Ці слова Йосипа Фиштика з пісні Людмили Єрмакової «Лишаймося собою» стали заголовними для нового видання. «Контекст України: Лишаймося собою» – саме під такою назвою нещодавно з’явився збірник на пошану Йосипа Фиштика –

заслуженого діяча мистецтв України, визначного українського поета, редактора, члена Національної спілки журналістів України. Книжка (496 с.) побачила світ цього року в Дрогобичі, у видавництві «Посвіт» за редакцією доктора філологічних наук, професора Миколи Зимомрі; упорядкування професора Івана Зимомрі; художнє оформлення – В. Зимомрі, О. Лазебного; музичний редактор – О. Терлецька-Фиштик; редактор Л. Лесишин.

Збірник витриманий в усталеній традиції, яка існує вже впродовж кількох століть у науковому світі – вшановувати особистостей, чий внесок у розвиток науки, культури і мистецтва був і є надзвичайно вагомий шляхом видання ювілейних наукових збірників на їх честь.

Структура цього збірника вражає продуманістю. Попри конкретну, чітко визначену проблематику, підпорядковану головній темі збірника, тут ще і відображено весь спектр зацікавлень ювіляра у статтях науковців, колег, які брали участь у його вшануванні – відомих українських журналістів, поетів, письменників, дослідників з перекладознавства, літературознавства, мовознавства, мистецтвознавства, музикантів-виконавців і композиторів, знаних педагогів.

Як зазначає у заспіві до збірника народний артист України Вадим Крищенко: «Йосип Фиштик як піснетворець поліфонічний у своїй творчості… В особі Йосипа Фиштика я відчув поєднання літературного таланту, організаторського вміння і українського патріотизму… Й. Фиштик – поет широкомасштабний. Він запалює таланти і в ліричній поезії, і в творах дитячої літератури. А пісенний хист його творчості вихлюпує і за межі України» (с. 9 – 10). Багатовекторна діяльність митця охоплює різнобічні сфери сучасного мистецтва журналістики і літературознавства, спонукує до творчих імпульсів. Збірник, власне містить статті, автори яких якнайповніше намагалися охопити широкий спектр невтомної натури ювіляра.

Йосип Фиштик народився 22 лютого 1947 року в селі Верхнє Висоцьке, що на Турківщині у хліборобській багатодітній родині Івана Фиштика (1910 – 1983) та Юстини (Ціко) Фиштик (1906 – 1995). З дитячих років виявляв замилування друкованим словом: у середній школі рідного села, на факультеті журналістики Львівського університету. Від початку творчої біографії, яку

розпочав у редакції Турківської районної газети й до нині Йосип Фиштик не зраджує свого покликання. Ось уже сорок років він – головний редактор дрогобицького регіонального радіо «Франкова земля» (від 1975 року). Авторські радіопрограми Й. Фиштика здобували найвищі нагороди у престижних творчих конкурсах, звучать не тільки в місцевому радіоефірі, а й на каналах Національного радіо. Він лауреат Міжнародної премії ім. С. Гулака-Артемовського, премії ім. Д. Луценка «Осіннє золото». У його добірному доробку понад десять поетичних збірок, серед яких: «Вітаюся зі світом» (Дрогобич, 1992), «З Бойківського джерела» (Львів, 1994), «На Україну повернусь» (Львів, 1996), «Жменька Сонця» (Київ, 1997), «Сонце в жменьці» (Дрогобич, 2000), «Ключик до раю» (Дрогобич, 2004), «Ця земля – Україна» (Львів, 2006), «Крила» (Дрогобич, 2007), «Золоте знамено» (Львів, 2010). Створено близько 200 пісень на його вірші, які увійшли до золотого фонду сучасного естрадного мистецтва України: «Ця земля – Україна», «Мова колискова», «Український звичай», «Онуки», «Пісню не забути», «Свята неділя», «Батьківська стежина», «Лишаймося собою».

Упродовж років Й. Фиштик тісно співпрацює, приміром, з відомими українськими композиторами Б. Фільц, М. Ластовецьким; славними авторами пісенних шедеврів – Анатолієм Горчинським, Назарієм Яремчуком, Людмилою Єрмаковою, Юрієм Рибчинським, Ігорем Вовчаком, Людмилою Височинською, Мар'яном Гаденком, В'ячеславом Корипановим, Олександром Бурміцьким; знаними виконавцями Раїсою Кириченко, Віктором Шпортьком, Аллою Кудлай, Фемі Мустафаєвим, Броніславою Солтисік, Марією Шалайкевич, Андрієм Кондратюком, Богданом Сташківим, Ларисою Федін, Степаном Гігою, Олександром Василенком. Варто виокремити й те, що Й. Фиштик є одним із співавторів фольк-опери «Київська Русь». За його творами «Сон Святослава», «Народження князя Володимира», «Молитва Святого Володимира», «Проща до Ярослава Мудрого», «Купальські пісні» створено розгорнені пісенно-мистецькі дійства до 1020-ліття хрещення Київської Русі Володимиром Великим. Йосип Фиштик – лауреат всеукраїнських журналістських премій «Сучасність» (2001), «Золоте перо» (2004), володар Почесного Знаку НСЖУ (2007), його визнано «Державним керівником року» з

нагородженням відзнакою Національного бізнес-рейтингу – Орденом «Статус-нагорода «Професіонал галузі» (2008), його пісня «Мова колискова» визнана однією з кращих в Україні.

Попри таку різнобічну творчу діяльність Йосип Фиштик активно працює у громадській сфері як член Асоціації діячів естрадного мистецтва України, віце-президент Дому Європи в Києві, науковий радник Української екологічної академії, член редакційної ради всеукраїнського журналу «Дзвіночок».

Усі ці ясні, дивовижно широкі обрії творчої особистості – журналіста, редактора, поета-пісняра, адміністратора, громадського діяча Йосипа Фиштика рясно відображені в ювілейному збірнику на його пошану.

Увесь зміст книжки поділений на десять частин – статті: про журналістську та редакторську діяльність Й. Фиштика, присутність його творів у теле- і радіопросторі (9 статей); про громадську діяльність (1 стаття); присвячені аналізу його поетично-пісенної творчості (14 статей); про перекладні інтерпретації творів; розділ, що містить поетичні й пісенні присвяти ювілярові (8); епістолярний доробок; розділ, до якого увійшли ще неопубліковані твори Й. Фиштика (повість-хроніка, новела і п'єса), публікація творів юних талантів – Юлії і Назарія Фиштиків; нові поетичні рядки ювіляра; розгорнений науково-допоміжний апарат.

Професійні журналісти і їхній доробок дають поживу для багажу знань та рефлексій широкого загалу. Власне за нові ідеї, віддану і наполегливу працю, зворотний зв'язок зі слухачами редакція «Франкової землі», очолювана Й. Фиштиком отримала у 2013 році перше місце у Національному рейтингу серед тридцяти найкращих відзначених державних підприємств України. А в 2014 році дрогобицькі медійники здобули Диплом в обласному конкурсі «Четверта влада» у номінації «Найбільш резонансний соціально важливий цикл програм». Про такі здобутки «Франкової землі», у штаті якої всього п'ять осіб і з них тільки двоє творчих працівників (головний редактор Й. Фиштик і заступник Лариса Геряк), шістдесятирічний ювілей дрогобицького радіо, програми місцевого мовлення, які викликають цікавість слухачів, довідуємось із статей Я. Климовича, В. Юроша, М. Хорунжої, М. Момот і А.-Н. Тарнавської, А. Фіглюка, О. Кириченко, інтерв'ю А. Дідича та А.

Михайленка. Як стверджують М. Момот і А.-Н. Тарнавська, «живі ефіри, можливість спілкування із радіослухачами – це не просто фундаментальні принципи радіопрограми «Франкова земля», це – основа розвитку кожного, для кого власна доля не віддільна від рідного краю, своєї країни» (с. 23).

Не так часто журналістський доробок виходить окремими виданнями. Власне, книжка радіопубліцистики Йосипа Фиштика і Миколи Зимомрі «Собор щоденної благодаті» (Дрогобич: Посвіт, 2010, 428 с.) переконливо засвідчує доцільність таких видань. У рецензії на це видання професор Наталія Науменко зазначає, що: «Концептуальним жанровим чинником «Собору…» є інтерв'ю. Оскільки осердя його – українська культура та духовність, воно виростає у складну філософську драму-мораліте – і, вслухаючись у кожну репліку, ми можемо уявити, як розігрується дійство, як постають зі слів образи Мови, Літератури, Історії, Церкви, Музики, Театру» (с. 25). До слова, нещодавно з'явилося друком друге видання праці Й. Фиштика у співавторстві з М. Зимомрею і М. Ткачуком «Радіопубліцистика: дискурс тексту» (Дрогобич: Посвіт, 2015, 428 с.), власне, як навчальний посібник для словесників.

Про діяльність Й. Фиштика як віце-президента Дому Європи у Києві розповідає стаття Л. Височинської (президента Євродому). Курс на європейську інтеграцію, співпраця у різних галузях – складові багатьох проектів, круглих столів, тематичних і духовно-мистецьких вечорів, проведених за ініціативи та участі поета-пісняра і громадського діяча яскраво проступають зі сторінок цього допису. Блок статей, присвячених поетично-пісенному доробку Й. Фиштика відкриває ґрунтовна праця (с. 86-117) професора Людмили Краснової, у якій авторка ставить запитання: «Завдяки чому поезії п. Йосипа стають такими привабливими для композиторів, співаків, акомпаніаторів, слухачів?» (с. 89). Одразу на конкретних прикладах проф. Л. Краснова подає розлогі роздуми-відповіді. Насамперед, у Й. Фиштика: завжди вдало підібрані заголовки – це «вектор до уваги і зацікавлення реципієнта», «пружинка, згорнена ідея твору, яка поступово розгортається в тексті» (с. 90); «домінантними темами є Україна, матір, любов, краса світу, природи»; оригінальна метафоричність, яка підкорює собі образну систему творів; лаконізм висловлення думки; мелодизація поезії, увиразнення метро-ритму; українськість

як першооснова творчості тощо. Підсумовуючи, авторка дослідження зазначає, що «авторській творчій манері пісняра і самій особистості митця властиві харизматичність, щира відвертість почуттів як образної системи… Пісні Йосипа Фиштика активно функціонують, а сам автор – знакова фігура української естрадної пісні» (с. 117). Докладні аналізи поетичних і пісенних збірок, аудіо-альбомів і компакт-дисків Й. Фиштика, його мистецька співпраця з відомими композиторами і виконавцями, теплі враження від концертів і творчих зустрічей виплескують світлими струменями із публікацій авторства М. Федурко, О. Німилович, Л. Пилип'юк-Диркавець, О. Зимомрі і О. Юрош, О. Горчинської, М. Мацялка, М. Ясіновської, В. Качули, В. Герасимова, Л. Федін, О. Моргун, В. Черемних, О. Гойденко, Г. Бабунич, М. Сеньківа.

Серед поетичних присвят ювілярові: «Україна пошановує Фиштика-сина» Павла Лехновського, «Розмова» Тетяни Моргун, «Живиця» В'ячеслава Умнова, «Гостя з неба» Ігоря Даха, «Плугар довершеного слова» Юрія Гарника, «Славень» Романа Страшовського, «Поету сниться Україна» Оксани Павлик. Вражають теплом і співзвучністю творчих устремлінь дві пісенні присвяти Й. Фиштику від заслуженої артистки України, композиторки, співавторки багатьох творів Людмили Єрмакової (слова і музика) «Чудова мить» і «В моїх піснях твоє лунає слово»:

Шепоче вітер, що не випадково
Нас об'єднала зоряна та мить.
В моїх піснях твоє лунає слово,
Яке дає наснагу далі жить.
В думках ти поруч, хоч між нами відстань,
І слава Богу, що не навпаки.
Закрию очі… Відчуваю близько
Тепло душі твоєї крізь роки.

З фрагментів листів, написаних у різні роки колегами і друзями поета з України, Словаччини, Великобританії, Франції, Росії, США, Білорусії, Італії чітко проступають його найяскравіші риси піснетворця, талановитої особистості, журналіста, побратима. Фотодокументи (блок світлин, обкладинки видань Й. Фиштика, копії афіш) у збірнику стали зразком солідного об'єктивного представлення детальних фактів із життя і творчості митця.

Чимало зусиль доклав автор статті про іншомовні переклади творів поета-пісняра, професор М. Зимомря, щоб зі сторінок книжки вперше до читача «заговорили твори Й. Фиштика німецькою мовою» у перекладі видатної перекладачки Ірини Качанюк-Спєх. У збірнику опубліковано текст (двома мовами) і ноти пісень «Лишаймося собою» і «Сповідь».

Примітно, що у книжці побачили світ прозові твори Й. Фиштика – повість-хроніка «Схід сонця починається з «Карпат» про відомого лікаря курорту Трускавець Лева Грицака, новела з промовистою назвою «Хатинка з голосом скрипки» і п'єса на одну дію «Тернина на яблуневому листку». Як зазначає у післямові професор Іван Зимомря: «Органічним постає також біографічний контекст, що додає книжці специфічну рухливість стосовно відповідності відображення й відображуваного. Так, цікаво звучать голоси обдарованої доньки Юлії Фиштик, перу якої належать кілька окремих книжкових публікацій, приміром, поетична збірка «Квітка на вершечку» (2011) та казка-мюзикл «Пригоди копієчки» (2012). Заслуговують схвалення «Срібні намистинки» – перші проби пера Ювілярового сина, юного Назарія Фиштика» (с. 479). Вперше на сторінках видання постають перед читачем нові поезії Й. Фиштика з циклу «Рухливі рядки»: «Герб на храмі» (присвята Михайлові Гаврилюку, козаку Четвертої сотні Самооборони Майдану), «Дев'ятий вал», «Ой, ще буде з куль тих шабля», «Соколівна» (присвята легендарній льотчиці, незламній патріотці, Герою України Надії Савченко).

Книжку доповнює розлогий бібліографічний покажчик Йосипа Фиштика, дбайливо укладений проф. Іваном Зимомрею (окремі книжкові видання, художні твори, дослідницькі праці і публіцистичні статті, участь у тематичних радіо- і телепрограмах, виступи у наукових конференціях, література про ювіляра, редагування і упорядкування різних видань, членство в журі мистецьких конкурсів і фестивалів). Завершується збірник на пошану Йосипа Фиштика розгорненим науково-допоміжним апаратом – індекс імен, довідка про авторів статей.

Ця вагома публікація засвідчує багатогранність таланту поета-пісняра, журналіста, громадського діяча, заслуженого діяча мистецтв України Йосипа Фиштика й пошану до Ювіляра великого гурту українських учених, поетів, письменників, музикантів-

виконавців – авторів статей. «Самобутня творчість Йосипа Фиштика збагатила обрії творчих змагань носіїв художньої думки на Франковій землі, де сольно звучали й звучать голоси як відомих творців, так і тих, які входять у літературу» (с. 482).

Пилипів О.Г.
кандидат філологічних наук,

Латиномовна література України XV–XIX ст.

Трофимук М. С. Латиномовна література України XV–XIX ст.: жанри, мотиви, ідеї : монографія / М. С. Трофимук. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 380 с.

Латиномовна література присутня в українській літературі здавна як питома складова літературного процесу. Це неодноразово відзначали дослідники — автори кандидатських та докторських дисертацій. Однією з останніх наукових праць на цю тему була монографія професора Віталія Петровича Маслюка "Латиномовні поетики і риторики XVII–першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні" [1]. Це була публікація докторської дисертації[2] львівського вченого, надрукована через три роки після захисту дисертації.

Маємо тепер нове видання видавничого центру Львівського національного університету імені Івана Франка − монографію Трофимука М. С. під назвою "Латиномовна література України XV-XIX ст.: жанри, мотиви, ідеї", яка узагальнює існуючі на сьогодні знання про латиномовну літературу в Україні, про впливи античної епохи, насамперед античної літератури на розвиток культури нашої країни, про роль античної літератури у розвитку літератури української.

---

1 Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII–першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. П. Маслюк. – К. : Наук. думка, 1983. – 235 с.

2 Маслюк В. П. Латиноязычные поэтики и риторики XVII–первой половины XVIII вв. и их роль в формировании и развитии теории литературы на Украине : автореф. д-ра филол. наук / В. П. Маслюк. – К., 1980. – 51 с.

Монографія Мирослава Трофимука складається зі вступу, трьох розділів та висновків. У першому розділі йдеться про розвиток неолатиністики в Україні, Білорусі, Росії та Польщі. Цей розділ дуже ґрунтовно і докладно подає відомості про дослідження латиномовних текстів. Мушу сказати, що автор цілком правильно побудував структуру першого розділу, включивши до нього матеріал не лише України, а й Білорусі, Росії та Польщі. Перелічені країни були співтворцями латиномовної літератури: в різні часи вони входили до різних державних утворень, куди входила і Україна, а це означає, що латиномовні тексти, створені упродовж XV-XIX ст., є спільним надбанням усіх згаданих держав.

Дослідження латиномовних текстів завжди має кілька етапів. Насамперед — це пошук рукописів чи стародруків, тобто, самих текстів, які зберігаються у відповідних відділах бібліотек. Наступним етапом такого дослідження є наукове опрацювання текстів і переклад змісту українською мовою. Далі — укладення обов'язкового коментаря, адже сучасний читач переважно не володіє знаннями з античної літератури, історії, міфології. Коли ця праця завершена, необхідно опублікувати тексти, зробити їх доступними фахівцям і масовому читачеві. Найкраще, коли латиномовний текст виходить друком у формі двомовного видання з коментарем і передмовою, проте за браком коштів доброю формою такого оприлюднення текстів може бути і хрестоматія.

Отож, перший розділ починається з викладу досліджень латиномовної літератури від публікації поетики Феофана Прокоповича "De arte poetica libri tres..." у 1786 році. Далі (С. 13-56) автор подає огляд і аналіз досліджень латиномовних текстів в Україні упродовж більш як двох століть. Описані журнальні публікації перекладів і статей XIX ст., антології переважно другої половини XX ст., згадано переклади тих самих творів різними перекладачами, подано перелік передмов і критичних текстів, які роз'яснюють стильові, синтаксичні, метричні та лексичні особливості текстів.

Перелік імен перекладачів, що опрацьовували латинські тексти XV-XIX ст. закономірно приводить автора монографії до твердження: "Наведена інформація спонукає виділити в історії Львівського національного університету "неолатиністичну школу", яка вимальовується з доробку перекладачів і науковців, а також

колишніх випускників кафедри класичної філології факультету іноземних мов" (С. 56). Це дуже цікава думка, чи не вперше висловлена Мирославом Трофимуком, адже латиномовні тексти України XV- XIX ст. дійсно опрацьовували переважно класичні філологи, випускники Львівського університету.

Найбільшим у монографії є другий розділ. Тут у п'яти підрозділах міститься огляд власне літературного процесу латинською мовою в Україні. Зауважу одразу, що цей матеріал опрацьований дуже солідно й демонструє в особі автора монографії досвідченого перекладача, добре підготовленого науковця у галузях літературознавства і класичної філології.

Виклад у згаданих п'яти підрозділах ("Віршовані твори XV–XVI ст."; "Віршовані твори XVII–XVIII ст."; "Проза XV–XVI ст."; "Епістолярні жанри і похідні: "Епістолії многомовні" versus офіційний епістолярій") побудовано за однотипною схемою: спочатку подається біографічна інформація про авторів, далі проаналізовано твори, насамперед ті, які мають відношення до України, української історії і культури, враховуючи, що деякі з авторів були й неукраїнського походження.

Підрозділ "Курси нормативних дисциплін" складається із трьох окремих підрозділів, де описано нормативні курси граматики, поетики і риторики, а також лексикографічні праці. У такій формі Мирослав Трофимук узагальнив досвід попередників — Григорія Сивоконя[1] і Віталія Маслюка, доповнивши опрацьований ними матеріал, зокрема, оглядом процесу укладання латинсько-слов'янських і слов'яно-латинських, а також українсько-латинських словників. Зрозуміло, що це доповнення ґрунтується на власному досвіді автора монографії у галузі лексикографії: маю на увазі два видання "Латинсько-українського словника"(Львів, 2001, 2012) авторства сім'ї Трофимуків, якими активно користуються нині студенти і викладачі класичної філології, перекладачі латиномовних текстів.

Третій розділ — узагальнюючий. Тут у трьох підрозділах викладено теоретичну літературознавчу інформацію: подано огляд жанрової структури латиномовного процесу ("Жанри латиномовної

---

1 Сивокінь Г. М. Давні українські поетики / Г. М. Сивокінь. – Харків, 1960. – 106 с.; Сивокінь Г. Давні українські поетики. Друге видання, з додатками / Г. Сивокінь. – Харків, 2001. – 167 с.

галузі літературного процесу XV–XIX ст.”), огляд основних тем і мотивів латиномовних творів (Провідні мотиви та чільні ідеї XV–XIX ст.”) та “Художність літератури епохи Бароко, зокрема, латиномовної галузі”.

Видається, що найцікавішим і для фахівців, і для широкого кола читачів буде власне третій підрозділ, який допоможе зрозуміти особливості художнього вислову барокової літератури, що суттєво відрізняється від сучасної літератури. Тут розглянуто художні засоби, використані авторами творів три і більше століть тому; матеріал не перевантажений спеціальною лексикою, написаний цікаво, читається легко, - принаймні так видалося рецензентові.

Мені, як авторці рецензії та класичному філологові, насамперед було дуже цікаво довідатися, як автори XV-XIX ст. обігрували відомі цитати античних авторів, що давно стали крилатими фразами, та як латиномовні поети творили новий зміст, наповнюючи класичні античні віршовані кліше новими мотивами, почерпнутими із християнської традиції.

Щоб допомогти читачеві засвоїти і зрозуміти тонкощі античного і ренесансного віршування, автор на завершення монографії додав “Словничок спеціальних та рідковживаних термінів”, де роз’яснено особливості античної метрики і подано схеми різноманітних віршованих структур. Цей матеріал важливий не лише як теоретичний виклад, а й має дидактичне значення: нерідко студенти і навіть викладачі класичної філології шукають за такою інформацією.

Якщо говорити про загальне враження від рецензованої монографії, то треба наголосити, що авторові вдалося подати широку перспективу латиномовних творів упродовж п’яти століть. Монографія вперше подає комплексний огляд латиномовних творів, вводить у науковий обіг біографії тридцяти авторів, перелік їхньої творчої спадщини.

Важливою рисою дослідження є те, що автор використовував у процесі дослідження різні довідкові видання, опубліковані як в Україні, так і за кордоном (С. 11), щоб мати змогу верифікувати інформацію про персоналії авторів та уточнювати хронологічні дані про них. З іншого боку, використання різномовної довідкової літератури сприяє

об'єктивній точності оцінок доробку конкретного автора, адже кожна національна культура і кожна епоха мали власні, часто діаметрально протилежні уявлення про ті самі мистецькі артефакти.

Монографія "Латиномовна література України XV–XIX ст.: жанри, мотиви, ідеї" М.С.Трофимука – оригінальне самостійне дослідження, апробоване багатьма науковими публікаціями, зокрема, у першому та другому томах Нової академічної історії української літератури у 12-ти томах. Монографія написана на доброму науково-методологічному рівні з дотриманням вимог Міністерства науки і освіти України до наукових публікацій.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)
Притолюк Світлана, доц. (Тернопіль)

Відгомін війни крізь оптику філософії екзистенціалізму

(Маланій Н.І. Екзистенціали війни в українській та німецькій літературах / Назар Маланій. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2015. – 304 с.)

Війна як проблемно-тематичний комплекс у літературі є надзвичайно складним явищем, оскільки характеризується гетерогенністю як змістових рівнів, так і різноманітністю форм вираження в кожному конкретному випадку. Тематика війни та її наслідків охоплює потужний масив філософських, психологічних, естетичних, моральних, онтологічних проблем і є невичерпним джерелом для різного роду досліджень, особливо в царині літератури. Філософська система екзистенціалізму як евристична модель пізнання художнього світу видається найбільш продуктивною в сенсі осягнення сутності війни, оскільки пропонує багатий категоріально-понятійний апарат та системний інструментарій, що дозволяє всебічно осмислити проблематику трагічної екзистенції особистості у межовій ситуації війни в усіх її парадигматичних зв'язках. Монографія Маланія Назара Ігоровича презентує і, разом з тим, утверджує теоретико-методологічну матрицю екзистенціального підходу в компаративістиці. Вперше в українському літературознавстві здійснюється компаративний

аналіз української та німецької літератури про Другу світову війну на основі концептосфер екзистенціалізму, адже в такому контексті досі не проводилося порівняльних студій. Фрагментарні розвідки, які висвітлювали окремі аспекти творчості письменників у межах національних традицій, не відкривають об'єктивної картини із цієї проблематики, а в багатьох випадках ґрунтувалися на зразках, що однобічно експлікують екзистенційну проблематику Другої світової війни. Отже, немає жодних сумнівів, що таке дослідження є актуальним, необхідним і, з огляду на застосовану методику, новаторським.

Цінність цієї наукової праці можна окреслити в кількох площинах. По-перше, з погляду методології, робота розширює діапазон літературознавчих студій, адже її автор накреслив у межах екзистенційно-філософської парадигми, спираючись на актуальні дослідження в цій царині, власну, і, як показує дослідження, ефективну новаторську модель аналізу екзистенційних текстів. По-друге, без сумніву, праця заповнює лакуни в компаративному дискурсі, зокрема, вона відкриває завісу на українсько-німецький художній простір творів про Другу світову війну. Здійснення цілісного та системного порівняльного аналізу екзистенціалів війни із зосередженням уваги на філософсько-теоретичних, естетичних, психологічних та морально-етичних проявах ідей екзистенціалізму в українському та німецькому дискурсах, а також на формах їх художньо-стилістичного вираження у тексті, прийомах творення художньо-організаційної структури авторського світу, безумовно, стало примітним здобутком в галузі літературної компаративістики і збагачує методологію науки про літературу. По-третє, очевидне значення дослідження і в літературно-історичній площині. Воно доповнює уявлення про екзистенційний модус в українській літературі загалом, відкриває нові грані творчої спадщини українських письменників, присвяченої тематиці Другої світової війни, і компенсує таким чином гіперболізовану пафосність і тенденційну заідеологізованість радянської літератури. Порівнюючи тексти українських авторів – Івана Багряного, Олеся Гай-Головка, Уласа Самчука із творами визнаних у світі й авторитетних представників німецької літератури – Гайнріха Бьолля та Еріха Марії Ремарка, дослідник підкреслює об'єктивну значущість зразків української літератури в загальнолітературному

світовому процесі, вказуючи і на моменти її спільності й національної своєрідності в контексті європейського літературного процесу.

Робота вражає масштабністю і поліаспектністю дослідження, що виразно проступає крізь комплекс застосованих методів. Намагаючись різноплощинно окреслити екзистенційні виміри художнього буття людини воєнної та повоєнної доби на рівні тем, екзистенціалів, поетикальних та аксіологічних парадигм, автор вдається до герменевтичного, порівняльно-історичного, порівняльно-типологічного, біографічного, аналітичного, генетичного, контактологічного, типологічного, архетипного методів, використовує елементи структурно-функціонального аналізу. Варто відзначити, що йому вдалося логічно й органічно пов'язати такі різнопланові компоненти аналізу в єдине концептуальне ціле, що утворює наукове ядро дослідження.

У першому розділі послідовно окреслена методологічна база монографії: осмислюються філософсько-теоретичні та літературознавчі праці з екзистенціалізму, розглядаються його ключові концепти. Визначаючи пріоритети дослідження, Назар Маланій зауважує, що вагомим є не лише аналіз внутрішньої екзистенції людини, а й більш складного національного буття цілого суспільства, і, оскільки українці довго були «бездержавним народом», надзвичайно актуальним є питання національної ідентифікації. В цьому ж розділі розглядається концептуалізація терміна «екзистенціал», запропоноване вперше М.Гайдеґґером у праці «Буття і час». Аналіз сучасних досліджень із цієї проблематики дозволяє автору констатувати факт переосмислення терміна «екзистенціал», уточнення дефініції та структурування його різновидів у чітку систему, внаслідок цього розширюються межі онтології та набуттям нею статусу метаантропології у сфері філософії кінця минулого і початку XXI століть. Погоджуючись із Н.В.Хамітовим щодо запропонованого ним трактування терміна «екзистенціал» та відповідної класифікації, автор окреслює межі теоретичного дискурсу та обґрунтовує вибір текстів для зіставлення. Він наголошує, що саме проза митців діаспори створює альтернативну інтелектуально-філософську рефлексію духовних і психологічних випробувань війни на противагу радянській літературі з її героїчно-патетичною інтерпретацією

війни, аксіомами якої стали екстремальна модальність, поляризація імагологічних вимірів «свого» і «чужого», гіперболічно негативне змалювання усього німецького як ворожого. Не можна не погодитись із таким твердженням. У цьому контексті цілком логічним і виваженим видається підбір українських текстів для порівняльного дослідження, зокрема твору Івана Багряного «Людина біжить над прірвою», цикл оповідань «Одчайдушні» Олеся Гай-Головка, книги спогадів та вражень «На коні білому» та «На коні вороному», роману «Чого не гоїть вогонь» Уласа Самчука. Творчість цих письменників розвінчує основні міфологеми радянського воєнного міфу і тяжіє до виявів літературного екзистенціалізму, що розв'язував проблеми не лише індивідуальної людської екзистенції, а й розглядав їх крізь призму категорії національного. З огляду на інтуїтивно-духовні та ментальні особливості художнього досвіду діаспори, закоріненого в антеїзм та кордоцентризм, погоджуємося також із тим, що екзистенціалістська методологія є особливо продуктивною для глибинного осмислення української історії, культури та літератури.

Важливим є другий розділ, в якому досліджуються екзистенціали буття людини у межовій ситуації війни та їх втілення в українсько-німецькому дискурсі, зокрема у творах І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати». Шляхом детального і послідовного аналізу автор наукової праці фіксує в обох письменників як спільні екзистенціали буття (туги, страху, відчаю, гніву, ненависті, віри, надії, любові та ін.), так і відмінні. Зокрема, автор засвідчує присутність екзистенціалів нудьги, волі, боротьби в романі І.Багряного та їх відсутність у творі Е.М.Ремарка, де натомість виразно проступає екзистенціал вини, противагу якому в німецького романіста створює екзистенціал кохання.

Узагальнюючи свої студії, автор стверджує, що типологічна спільність модусів художнього буття персонажів коріниться в їх наднаціональній природі, властивій кожній людині, незалежно від етнічної приналежності, однак зауважує, що відмінності поетикальних структур зумовлені особливостями ментальних матриць українського та німецького народів.

На належному рівні критичної аргументації й синтетичних узагальнень аналізується часопросторова модель як елемент

художнього світу романів про війну. Розглядаючи специфіку творення хронотопної площини твору, Назар Маланій спирається на часопросторову модель Нонни Копистянської і досить розлого аналізує компоненти внутрішнього, зовнішнього й локального простору, що підсилюють екзистенційну форманту досліджуваних текстів. Тут також варто віддати належне авторові у його прагненні детально проаналізувати візуально-оптичні, акустичні та одоративні або запахові елементи простору. Це йому вдалося здійснити особливо переконливо і продемонструвати неабияку обізнаність у цій царині. Порівнявши часопростір у романістиці українського та німецького письменників, автор констатує спільність у підходах до сюжетно-композиційної побудови узагальнюючих характеристик зовнішніх і локальних просторів художніх творів, фіксує широке використання обома авторами образно-архетипних структур, зокрема таких, як вогню, повітря, води, землі. Однак, у роботі доведено й існування специфічних архетипних матриць, що виявляються в національно-ментальній і світоглядній площині.

Не менш ґрунтовними й аргументованими є розвідки, які торкаються християнсько-релігійних аспектів романів. Досліджуючи сакральний простір епічних творів, паралелі із канонічними текстами Євангелій, біблійні маркери, автор констатує, що письменники з однаковою частотністю використовують алюзії та інтертекстуальні вкраплення як ново заповітного, так і старозаповітного походження. Водночас автор приходить до висновку, що І.Багряний постає апологетом Християнських духовних цінностей, а Е.М.Ремарк тяжіє, натомість, до атеїстичного світогляду і філософії боговраченості. Цей момент Назар Маланій пояснює підвладністю німецької літератури атеїстичним віянням довоєнної та повоєнної Європи. Хоча, на наш погляд, не менш важливими були й чинники індивідуально-психологічного характеру.

Вагомим науковим досягненням дослідника є підрозділ, в якому він обґрунтовано й послідовно аналізує антропологічно-екзистенційні особливості концептів бінарної опозиції «Свій»-«Чужий», модифікуючи в імагологічній площині запропоноване Нонною Копистянською сегментування простору. На нашу думку, цей методологічний прийом виявився доволі ефективним у

дослідженні «свого» і «чужого» просторів. Автор послідовно доводить, що концепт «свого» реалізується на рівні автообразів, а «Чужого» – гетерообразів, втілених на рівні характеротворення. Він також констатує нестійкість класичної позиції щодо сталості цих концептів в обох письменників, а також вказує на наявність певного ідеологічного рівня. Акцентуючи увагу на тому, що Друга світова війна стала інспіруючим чинником виокремлення та кристалізації української національно-етнічної самості, Назар Маланій актуалізує проблему національної самоідентифікації, яка навіть на сучасному етапі розвитку українського суспільства не втрачає своєї гостроти. У підсумку автор акцентує на мультивалентному характері категоризації художнього світу зіставлюваних романів І.Багряного «Людина біжить над прірвою» та Е.М.Ремарка «Час жити і час помирати».

Позитивної оцінки заслуговує й третій розділ праці, в якому досліджується категорія алієнації в її проекції на епістолярій, мемуаристику та численні твори Гайнріха Бьолля, Уласа Самчука та Олекси Гай-Головка. Розглядаючи екзистенційну ситуацію відчуження як магістральну в творах про Другу світову війну, автор наукової розвідки здійснює порівняльний аналіз її художніх виявів у різножанровій прозі на національному, індивідуальному, міжособистісному, метафізичному, трансцендентальному та поетикальному рівнях. Розділ максимально деталізований у межах предмету розгляду. У підсумку дослідник цілком слушно засвідчує суголосність письменників у вирішенні екзистенційно-антропологічної проблеми відчуження.

Положення кожної частини монографії підкріплені текстовими прикладами. Вдало дібрані цитати переконливо ілюструють думки літературознавця, є своєрідною доказовою базою й адекватно відображає стратегію дослідження. Автор приходить до виважених та аргументованих висновків.

Хочеться відзначити і стиль написання, який відповідає науковому дискурсу дослідження. Незважаючи на складність проблематики, насиченість термінологією та категоріальними визначеннями, наукова праця Маланія доволі «легко» сприймається. Чіткість, логічність, влучність формулювань сприяють вільному й невимушеному плинові думки й розумінню авторської концепції.

Загалом, високо оцінюючи монографію Н.І.Маланія, виникають певні дискусійні моменти, висвітлення яких сприятиме більш повній та об'єктивній характеристиці результатів дослідження, а саме: недостатню аргументованість вибору німецьких письменників; наявність незначних технічних огріхів.

Монографія Маланія Назара Ігоровича «Екзистенціали війни в українській та німецькій літературах» – це завершена, оригінальна, методологічно виважена й теоретично обґрунтована, компаративна за своїм характером праця, у якій здійснено цілісний та системний порівняльний аналіз екзистенціалів війни в українсько-німецькому літературному просторі. Робота виконана на високому фаховому рівні.

Микола Ткачук, проф. (Тернопіль)

Дискурс мемуарно-автобіографічної прози ХХ століття

(Черкашина Тетяна. Мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття: мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: українська візія. Монографія. – Харків: Факт, 2014. – 318 с.)

У сучасному українському дискурсі після багатьох років ідеокритичних обмежень по-особливому актуалізувалось дослідження такої форми наративного дискурсу, як мемуарно-автобіографічна проза ХХ століття. Якщо у попередні культурній парадигмі людина вимушена була онтологію свого буття означувати тільки в межах чужого хронотопу, який нав’язувався зовні, то нині, отримавши свободу, вона має нагоду в рамках свого тексту суб’єктивізувати та об’єктивізувати різноманітні явища культури, як і ті, що залишилися їй у спадок від попередніх генерацій, так і ті, творцем яких вона має право вважатись. Для того, щоб відповідним чином окреслити означені перспективи, суб’єкту творчої комунікації потрібен жанр, що, за висловом Михайла Бахтіна, мав би упорядкувати належний рівень взаєморозуміння та діалогу. Знаменно, що ним став жанр мемуарно-автобіографічної прози, який в умовах комуністичної

дійсності й вульгарного соціологізму принижувався, оголошувався «буржуазним» тощо.

Справедливо підкреслює Тетяна Юріївна, що «тривалий час дослідження мемуарно-автобіографічної спадщини українських авторів перебувало на маргінесах вітчизняних літературознавчих студій. Перші зрушення маємо з часу появи наукових праць Олександра Галича, Михайлини Коцюбинської, Марії Федунь, В. Пустовіт, Н. Колощук, Андрія Цяпи та інші». Отже, Тетяна Черкашина заповнює прогалину у вивченні української мемуаристики. З цією метою дослідниця на широкому фактичному матеріалі аналізує українську мемуарно-автобіографічну прозу ХХ століття, досліджує її жанрове розмаїття, структурну та ідейно-художню еволюцію, сюжетно-композиційну організацію текстів.

Авторка роботи поглиблює науковий потенціал студій української автобіографічної прози ХХ століття, окреслює їх жанрове багатство, ідейно-художню еволюцію. Вона виділяє в українській автобіографічній прозі жанр автобіографії, автобіографічної повісті, автобіографічного нарису, автобіографічної новели, автобіографічного оповідання та автобіографічного есе. Доречно дисертантка у своєму науковому дискурсі глорифікує наукову термінологію, зокрема «мемуари», «автобіографія, мемуарно-автобіографічна проза», «мемуаристика», «документалістика», проводить вона кореляцію між мемуарно-автобіографічною та видами словесної творчості.

З цього огляду не викликає сумніву актуальність монографічного дослідження Тетяни Юріївни. Позитивної оцінки заслуговує сам зміст дослідження, його структура, порушені питання та способи їх розв’язання. Три розділи – «Мемуарно-автобіографічна проза: стан розробки історико-літературних та теоретичних питань», «Жанрові й структурні трансформації українського мемуарно-автобіографічного письма», «Від давнини до сьогодення: ідейно-художні домінанти спогадової літератури» – з окремими підрозділами добре структурують дослідження, вони логічно між собою пов’язані, комплексно висвітлюють цю складну проблему.

З цього випливає новизна монографіїї Тетяни Юріївни Черкашини, яка полягає в тому, що в ній уперше в українському літературознавстві здійснюється цілісний концептуальний аналіз

української мемуарно-автобіографічної прози XX століття, окреслюються її проблемно-тематичні образи, характеризується жанрово-стильова парадигма і поетика. Крім цього, на чому по-особливому варто акцентувати – це те, що, авторкою монографії систематизуються теоретичні та літературно-критичні погляди на українську мемуарно-автобіографічну прозу, чітко окреслюється специфіка цієї особливої форми літературної творчості. Робота є конструктивною і новаторською.

Авторка монографії в першому розділі висвітлює мемуарне й автобіографічне письмо, уточнюючи, що мемуари – це «конкретно-історичний текст з нарацією від першої особи з певної часової дистанції про враження від подій, у яких автор був учасником або свідком на визначеній території у певний час». Дослідниця відзначає, що мемуарна література має такі сталі ознаки: документальність, фактографічність, ретроспективність, наявність двох часових планів – теперішнє й минуле, суб'єктивність. Апелюючи до студій інших літературознавців Тетяна Черкашина, вказує на низку мемуаристики і дефініції її, як-от: військові, державні, придворні, духовні, подорожні, історичні, культурно-побутові, сімейні, сибірські та інші мемуари.

Дослідниця справедливо вказує на «внутрішньо-типологічні диференції мемуарної літератури». Розширюючи горизонт своїх студій, авторка роботи охоплює в своє дослідне поле понад шістдесят визначень автобіографічного письма, що функціонують у світовому науковому дискурсі. Проте авторка роботи не розгубилася у цьому морі найменувань мемуаристики і запропонувала своє бачення і розв'язання проблеми. Вона відносить до автобіографічних творів тексти, в яких «основним предметом авторської оповіді є опис важливих, на переконання письменника, подій, свідком чи учасником яких він був особисто: твори, присвячені спогадам про видатних сучасників автора; художньо відтворені життєві враження автора». На наш погляд, це дещо звужений погляд на мемуарні твори. Авторка відзначає, що «до пласту мемуарної літератури» вона додає автобіографію, яка є водночас самостійним різновидом літератури особистого спогаду.

Відтак окремо Тетяна В'ячеславівна висвітлює мемуарну та автобіографічну прозу в системі літературної творчості, адже у XIX столітті твори автора про себе розглядалися у рамках риторики. У

XX столітті велика увага приділялася белетристиці, тобто у творах домінують твори з невигаданими історіями з реального життя. І в цей час остаточно відбувся розподіл літератури на художню та документальну. У документальній літературі, тобто літературі пам'яті, зокрема історичної, культурної особистої не лише фіксується, а й реконструюється й осмислюється минуле й теперішнє. Авторка виділила і схарактеризувала чотири основних напрямів документалістики: історичної документалістики, художньої біографіки, художньої публіцистики і мемуаристики. У своїй класифікації Тетяна Юріївна за основний принцип взяла «основний об'єкт документальної оповіді», джерела отримання документальної інформації. Види авторської присутності в тексті.

Доречно у своїх дослідженнях Тетяна Черкашина вдається до наратологічних практик, які допомагають їй по-новому осмислити жанрові й структурні трансформації українського мемуарно-автобіографічного письма. У підрозділі «Оповідь про себе та своє життя: формування жанрів і тематичних різновидів» вона сягає античних часів, які представляли апології, некрологи, епістоли, щоденники, записи важливих історичних подій у часовій послідовності. Словом, простежено витоки й джерела сучасної мемуарної прози. В середньовіччі дослідниця виділила автобіографічну літературу, як-от: подорожнє письменство, агіографія, духовне, історичне, філософське. Заслуговують позитивної оцінки наратологічні спостереження, зокрема ті, в яких автори не були обмежені законами форми: від оповіді про когось або чогось іншого, від чужої автобіографії можна було перейти до власної, від загальної історії до часткової, від філософії до розповіді, від візій до опису. Правда, можна було б підкреслити, що в такій наративній стратегії дискурс вибудовувався крізь оптику гомодієгетичного наративу та гетеродієгетичного (третьоособового розповідача); при цьому застосовувалася колективна та індивідуальна фокалізація. На таку наративну стратегію орієнтувалися письменники у XVIII столітті, внаслідок чого виокремилася автобіографія, прозовий опис справжньої історії приватного життя автора, написаним ним самим.

Тетяна Юріївна враховує вплив літературних течій на характер художніх шукань сентименталістів, які спричинили появу спогадової белетристики. На її думку, під їхнім впливом справжні

події та факти з життя автора і людей з його оточення художньо обробляються і пропонуються у вигляді ніби фікційної (уявної) історії з вигаданим сюжетом і персонажами. Авторка роботи називає появу в тодішніх умовах нових жанрів, як-от роман у листах, а також тематичні різновиди мемуарного, автобіографічного, подорожнього романів.

У романтизмі популярними були жанри подорожнього нарису, зокрема, «Поїздка в Грузію Івана Кульжинського» (1850). Авторка справедливо стверджує, що цей жанр перебував у перетині географічної, автобіографічної, мемуарної, етнографічної, публіцистичної літератури, в якій мандрівники докладно описували свої подорожі та ділилися своїми особистими враженнями від побаченого. У цьому річищі з'явився літературний портрет як художньо-біографічний, мемуарно-біографічний та літературно-критичний жанр, кожен з яких мав свою своєрідність. Так само утверджував себе такий жанр мемуарної творчості, як спогади. Правда, відзначає літературознавець, їх можна визначити як «сукупність асоціативно-ретроспективних згадок про знайому людину чи певні події з власного життя».

У цьому контексті важливими є спостереження Тетяни Юріївни над жанром автобіографії в українському письменстві ХХ століття. Автодієгетичний наратор робить предметом дослідження себе під час написання автобіографії. У наш час стверджує вона характерними ознаками жанру біографії є: ідентичність образів автора, фактографічність, ретроспективність оповіді, подвійна перспектива бачення (тоді – тепер), наратора та головного персонажа. Автобіографічний текст вибудовується за такими ознаками: логічно послідовний, хронологічний, прозаїчний опис життєвого шляху автобіографа від моменту його народження до певного етапу його життєдіяльності. Неодмінно зауважує дослідниця до жанроутворювальних елементів є наявність у тексті тематичних блоків, зокрема: «родовід», «дитинство», «отроцтво», «юність», «виховання», «освіта», «доросле життя», «професійне життя», «внутрішньо емоційне життя», «автопортрет», «автогеографія», «автокоментар».

Науковець уважно простежила особливості розвитку української мемуарної автобіографії у ХХ столітті, в якій розгорталися такі жанрові різновиди, як структурно-наративні

різновиди, тобто документальний, це – суто фактографічна автобіографічна оповідь без елементів белетризації і художній, в якому фактографічна за суттю автобіографічна оповідь подається у художньому опрацюванні. Авторка дисертації аналізує низку автобіографій Михайла Грушевського, Дмитра Баглія, Івана Огієнка Кубійовича, Марка Кропивницького, Володимира Сосюри «Третя Рота», Миколи Руденка, Юрія Андруховича («Таємниця»), Анатолія Дімарова («На коні і під конем») та інші. Цікаво, що Тетяна Юріївна паралельно досліджує мемуаристику митців української діаспори. Різножанровими є мемуарні твори Уласа Самчука («На білому коні», «На коні вороному», «П'ять по двадцятій», «Планета Ді-Пі») –та інші. На наш погляд, варто було б тут згадати «Спогади у 2 томах «Зустрічі й прощання» Григорія Костюка (К.: Смолоскип, 2008) і дилогію повістей Михайла Стельмаха «Щедрий вечір», «Гуси-лебеді летять», які написані в річищі лірико-романтичної прози.

Важливим досягненням дослідниці є те, що, на відміну від попередніх науковців, вона розширює горизонти студій мемуарно-автобіографічної прози та з'ясовує принципи організації української мемуаристики й процеси її розвитку на зарубіжному ґрунті, а також вдається до вивчення особливостей рецепції мемуаристики та її тенденцій функціонування в західному літературознавстві.

З цього огляду привертає увагу новітній погляд на таке питання, як фікціоналізація власного життєвого шляху наратора, який окреслює авторка монографії як шлях від художньої документальності до автофікційності. Вона зауважує, що в українській прозі XX століття український автобіографічний роман представлений суто фікційними творами, які не належать до художньо-документальної прози, вони містять тільки певний відсоток автобіографізму. Проте в українській прозі наявні автобіографічні повісті, які набули розквіту в 20 – 30-х роках, зокрема у творчості Юрія Смолича. Називає дисертантка і повість «Без коріння» (1936) Наталени Королеви. Резонно звертається авторка роботи до «Зачарованої Десни» Олександра Довженка. За словами Тетяни Юріївни, повість Довженка є взірцем української художньо документальної белетристики середини XX століття, в

якій простежується життя і становлення характеру головного персонажа – Сашка, в якому вгадуються риси автора.

Знову-таки комплексний підхід до заявленої проблеми здійснений у контексті порівняльно-історичних, історико-функціональних, системно-естетичних і типологічних студій, оскільки для аналізу використано досягнення різних дисциплін, які засвідчують різноманітний інтерпретаційний характер людської культури. Отже, в монографії досить об'єктивно і по-науковому здійснюється спроба подивитись на мемуарну прозу письменників і дати арґументовані судження стосовно цілісного бачення української мемуарно-біографічної прози ХХ століття.

Тетяна Юріївна простежила давню історію першовитоків традиції, якими була автобіографія Володимира Мономаха, мемуарну прозу від давнини до наших днів. Загалом працюючи над монографією, вона опрацювала великий обсяг історико-літературного та теоретико-методологічного матеріалу тому, в такому випадку можна здійснювати аргументовані судження стосовно самої проблеми української мемуарно-автобіографічної прози ХХ століття, його жанрових різновидів, структури та ідейно-художньої еволюції. Про це свідчить і виваженість авторки у процесі структурування своєї роботи, доречно сказати, що вона ретельно проаналізувала тексти письменників, тому кожна основна думка є розгорнутою і послідовною.

У сучасному літературознавстві важливе місце займають порівняльні студії, особливо коли йдеться про літературу ХХ століття. Оскільки дослідниця з'ясовує особливості мемуарно-автобіографічної спадщини еміграційних авторів 1930 – 1990-х років, то, на наш погляд, у контексті дослідження української меморіально-автобіографічної прози варто було б ширше вдаватись до компаративного аналізу творів митців материкової України та діаспори, продемонструвати, в чому полягають між ними аналогії та розбіжності. Загалом монографія Т.Ю.Черкашини має історико-теоретичне значення.

Микола Зимомря, проф. (Дрогобич)

Коли сонце гасне. Слово про Василя Марка.

Традиційні сорок днів минули швидко. Полишилася закам'янілою тільки сумна звістка, яка надійшла зі степової України: 12 червня 2015 року, коли сонце збиралося заходити за обрій, відійшов за межу Вічності професор Василь Марко, славетний уродженець бойківської околиці побіля містечка Буштино, що розляглося в Закарпатті – на лівому березі Тиси, якщо прямувати від Хуста до Тячева. Неодноразово бував там, де прагнув збагатити велику душу красою, а передусім – вгамувати спрагу джерельними водами тих місцевостей, де бували Сковорода й Котляревський, Шевченко і Франко, Федькович і Духнович, Леся Українка і Стефаник, словом, промовистий світ імен…

Василь Марко народився 6 січня 1936 року в селі з промовистою назвою – Руське Поле, що однозначно підказувало кожному: тут живуть з давніх давен українці. Зрозуміло, той святовечірній день був для селянської родини Марків особливим, бо радість була позначена щастям: Марія Марко (1897 – 1986) та Петро Марко (1895 – 1959) вимолили у Всевишнього винятково обдарованого сина. Адже в особі Василя Марка український духовний світ згодом здобув талановитого вченого-літературознавця, пристрасного публіциста, активного критика, громадсько-освітнього діяча, невтомного педагога, а ще – неперевершеного майстра українського слова.

По закінченню семирічки в рідному селі (1942 – 1950), Хустського педагогічного училища (1952 – 54) та відділення української філології Ужгородського університету (1954 – 59) судилося працювати упродовж 16 років у стінах сільської школи, власне, як вчителем, так і директором Дулівської восьмирічної школи (1959 – 1966), а в 1966 – 1975 рр. трудився заступником директора Тячівської середньої школи. Рідкісний випадок: Василь Марко як вчитель блискуче захистив 1973 року кандидатську дисертацію на тему «Проблема героя в творчості Михайла Стельмаха». Від 1975 року Доля назавжди – до останнього подиху – пов'язала Василя Марка з кафедрою української літератури

Кіровоградського педагогічного інституту (за новітньої доби – університету імені Володимира Винниченка), де став знаним доктором філологічних наук, авторитетним професором. Тут на повну велич розгорнувся його талант науковця та наставника студентської молоді. До речі, Василю Марку випало понад три роки працювати й проректором з наукової роботи Кіровоградського інституту регіонального управління та економіки. В нових умовах народження незалежної Української Держави завершив докторську дисертацію на тему: «Художня концепція людини і стиль: закономірності взаємодії (На матеріалі сучасної української прози)» (К.,1992). Доробок Василя Марка як дослідника творчості багатьох українських авторів (Тараса Шевченко, Ггригорій Квітка-Основ'яненко, І.Франко, Леся Українка, В. Стефаник, М. Коцюбинський, В. Винниченко, Олесь Гончар, Михайло Стельмах, Іван Чендей, Дмитро Павличко, Анатолій Мороз) – вельми помітний. Назвати б бодай книжкові видання: «Художній світ Михайла Стельмаха» (1982), «У вимірах стилю» (1984), «Окрилені ідеалом» (1985), «Основа творчих шукань» (1987), «Анатолій Мороз. Нарис творчості» (1988), «… І вічна таїна слова. Аналіз великого епічного твору» (1990), «Дружні бесіди: радіопубліцистика» (співавтор – І. Добрянський; 2002; 2004), «Українська література XX – XXI століть» (2004), «Стежки до таїни слова» (2007), «Аналіз художнього твору» (2013). З-під його пера науковий світ і широкий читацький загал отримав понад триста опублікованих праць. Звісно, йдеться про якість, а не кількість зазначених позицій; хоч, як казати натще серце, були б елементарні умови для творчої діяльності, то зробив би… Та умовний спосіб не для незабутнього Майстра!

Як билося Його серце? Автор цих рядків про це добре знає, бо судилося йти поруч і чути Його святу прихильність… Билося трепетно, щоб іншим вдавалося краще жити. Таким Василь Марко й полишиться в нестертій часом пам'яті кожного, кому довелося пізнати цю неординарну Людину з великої літери, та на життєвих стежинах…

***

А все ж серце відлунює світлим спомином про Василя Марка, образ якого – живого й неповторного – стоїть перед очима. Що ж, мені судилося пізнати цю величну людину з особливо

лагідним голосом на початку 70-х років. Можу засвідчити те, про що знає кожний, хто мав щастя знати його особисто: тлом його життя була творчість. Саме вона спрямовувала педагога-словесника досліджувати таїни художнього слова, твореного тим чи іншим письменником у взаємодії з гармонією життя на рівні взаємозумовленого синтезу ***

Зацікавлений читацький загал уже на зламі 70 – 80-х рр. звернув увагу на ґрунтовність праць Василя Марка, які стосуються розвитку української літератури на сучасному етапі. Йдеться про творчі досягнення В. Винниченка, М. Стельмаха, А. Мороза, Д. Павличка, Л. Костенко, М. Томчанія, Ф. Потушняка, І. Чендея, Ю. Мейгеша, Ю. Керекеша, В. Басараба, Д. Кешелі. Не буде перебільшенням, коли скажу: жоден дослідницький підступ вченого не втрачає актуальності. Приміром, монографія «Основа творчих шукань» демонструє плідність синтетичної розвідки, дослідження окремого явища літератури у пов'язі з динамізмом розвитку духовної культури в цілому. Впадає в око прагнення автора якомога глибше розкрити зміст досліджуваних питань. Звідси й походить чітка продуманість концептуальних мотивацій, їх належна систематизація, авторитетний рівень критичного засвоєння матеріалу в різних іпостасях, що й зумовило композиційну структуру цього видання. Науковець зумів, на мій погляд, цілісно показати органічну єдність смислової і художньо-образної суті багатьох творів як українських авторів («Твоя зоря» О. Гончара, «Дума про тебе» М. Стельмаха, «Лебедина зграя» В. Земляка, «Вернися в дім свій» Ю. Мушкетика, «Позичений чоловік» Є. Гуцала, «Автопортрет з уяви» В. Яворівського, «Левине серце» П. Загребельного, «Чорна сальва» І. Чендея, «Така любов» Ю. Мейгеша), так і багатьох інших письменників (приміром, «Буранний полустанок» Ч. Айтматова, «Знак біди» В. Бикова, «Живи і пам'ятай» В. Распутіна, «Вибір» Ю. Бондарєва, «Тягар нашої доброти» Й. Друце, «Суд над Сенекою» Е. Ветемаа, «Кров і піт» А. Нурпеїсова). При цьому він приділив особливу увагу новаторським пошукам сучасних прозаїків, які забезпечують найповніше втілення соціально важливої проблематики, творення масштабних характерів на рівні подібних синхронно й діахронно типологічних зіставлень у системі художніх надбань О. Гончара, М. Стельмаха, В. Земляка, Гр. Тютюнника, М. Томчанія,

Ю. Мушкетика, П. Загребельного, А. Дімарова, Є. Гуцала, І. Чендея, В. Дрозда, А. Мороза, Н. Бічуї, Р. Федоріва, Ю. Мейгеша, В. Яворівського, Ю. Керекеша, Б. Харчука, з одного боку, та Ю. Бондарєва, В. Распутіна, В. Бєлова, В. Бикова, Ч. Айтматова, Н. Думбадзе, Р. Гамзатова, Й. Друце, М. Слуцкіса – з іншого. Дослідник нерідко обстоював свою позицію, звертаючись до творчого досвіду класиків української літератури (Іван Франко, М. Коцюбинський, В. Стефаник, Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, О. Кобилянська, В. Винниченко, О. Довженко, Ю. Яновський). Досвідчений літературознавець розглядав особливості формування характерів під пером численних художників слова, виокремлює таїну зародження, визрівання і втілення письменницького задуму в реальні словесні форми. Викликають зацікавлення яскраві факти, що окреслюють панорамне збагачення всесвітньої духовної культури непересічними творами О. Довженка, Ю. Яновського, О. Гончара.

Діалектично розуміючи сутність мистецтва, В. Марко заглиблювався в процес функціонування художньої концепції людини в різних проявах, вводить своєрідні оцінки її ідейно-соціальної спрямованості та естетичної дієвості безпосередньо в творах 70 – 80-х рр. Для різнобічного аналізу джерел він слушно виділяє кількісні і якісні складники художньої концепції людини, розрізняючи такі її складові, як, по-перше, естетичний ідеал (розуміння митцем соціальних і біологічних ознак людини та ставлення до персонажів, вибір героїв, принципи й способи їх зображення), по-друге, загальні системні засади або риси (історизм, гуманізм), по-третє, ідейно-естетичні аспекти (людина і природа, людина і суспільство, людина і час), по-четверте, суспільно-філософські, літературно-естетичні, родинно-побутові джерела.

Чи не кожна книжка В. Марка написана з непідробним дослідницьким зацікавленням. Воно заґрунтоване на фактичній обізнаності з предметом, на граничному вмінні кваліфіковано вести бесіду про художні течії, стилі, складні й специфічні особливості, одиничні й загальні явища, тенденції розвитку української прози та її перспективи в прийдешньому. Тут примітними постають, у першу чергу, його ґрунтовні книжкові видання. Либонь, на окрему оцінку заслуговує цінна праця В. Марка, що 2007 року прийшла до читача під назвою «Стежки до таїни слова». На 264 сторінках

міститься чимало такого, що відповідає саме навчальному посібнику і має мету послужити кожному словеснику. Звідси – практична потреба як кожної статті, так і всього дослідницького масиву – загалом. Адже йдеться про концептуально новаторську позицію дослідника, як правило, у сполуці з інтерпретацією факту, події, явища. Аргументовані висновки належним чином узгоджуються з пошуком власної «стежки до таїни слова». Тут детально висвітлюються оригінальні теоретичні засади аналізу художнього твору багатьох майстрів українського слова. Впадають в око такі розлогі студії вченого, як «Теоретичні основи аналізу літературного твору», «Поема Тараса Шевченка «І мертвим, і живим…»: концептуально-стильовий аналіз», «Етюди про Івана Тобілевича», «Етюди про Володимира Винниченка», «Етюди про Миколу Хвильового», «Етюди про Григора Тютюнника», «Особливості внутрішнього монологу й художнього мислення в творах Павла Загребельного». Всього книжка містить дванадцять розділів, які взаємопов'язані між собою логікою та змістовою наповненістю. У цьому зв'язку варто виокремити такі їхні складники, як «Діалектика жанротворення», «Трагедія народу – трагедія особи», «Безодня Винниченкових характерів», «Сповідь, що не приносить очищення», ««Новели М. Коцюбинського «Невідомий» і М. Хвильового «Я (Романтика)», «Роман Михайла Стельмаха «Кров людська – не водиця», «Талант на межі канонів», «Від осяяння до художньої концепції. Лірика Василя Симоненка».

Текст книжки вирізняється мотивованістю, логікою висвітлення матеріалу, об'єктивно переконливими спостереженнями щодо внутрішньої організації різножанрових текстів (приміром, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «І мертвим, і живим…» Т. Шевченка, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Гріх», «Брехня», «Пророк» В. Винниченка, «Патетична соната» М. Куліша, «Я (Романтика)» М. Хвильового, «Невідомий» М. Коцюбинського, «Кров людська – не водиця» М. Стельмаха, «Я, Богдан», «Гола душа» П. Загребельного та ін.). На мій погляд, для всіх дванадцяти матеріалів, своєрідного дороговказу стежинами мистецької тканини, характерна одна стрижнева домінанта – пошук концептуально-стильових зв'язків, що окреслюють сутність кодування художнього тексту.

Праця В. Марка творить монозавдання – віднайти ключ до таїни слова. Подібні стрижневі складові характерні й для останньої великої публікації вченого – навчального посібника «Аналіз художнього твору» (Київ, 2013,280 с.), що заслуговує окремого спеціального відгуку.

Що ще сказати про людину, наукові досягнення якої давно лягли на мою душу? Як руку на серце, то, звісно, радувало, що судилося бути рецензентом кількох книжкових позицій саме з ініціативи їхнього автора. З хвилюванням беру до рук, приміром, літературознавчі й методичні студії з таким дарчим написом творця: «Дорогий брате Миколо! Рукопис, який Ти благословив у світ, повертається до Тебе книжкою. Нехай Твоя дорога життя веде до щастя. Хай Всевишній множить сили і продовжує життя в радості. Хай крила гірського орла несуть Тебе у високості духу, де Ти завжди почуваєшся своєю людиною. Vivere memento! Завжди Твій Василь Марко. 30.11.2007». Навіть за умови, що диктує комунікативний елемент усвідомленого перебільшення, то слід наголосити: цей елемент, тобто з боку дослідника, як правило, однозначно узвичаєний і прозорий, як студений узвар…

Зрозуміло, життя, якщо осмислювати слова Дмитра Павличка про «два кольори», ні, не поле перейти. Це мимоволі зринає на думку, коли читаю-перечитую листи Василя Марка. Ось, приміром, кілька рядків з листа від 14 серпня 2005 року, написаного на п’яти аркушах зі шкільного зшитку: «Дорогий брате Миколо! …Дякую, що ти провідав Анночку-дружину в лікарні: то була вже інша людина. На краще вже й не повертало. За ті 2 місяці й неповні три тижні (19 днів), які ще після інсульту Бог відпустив їй жити, я багато передумав, пережив. Найбільше болю приносило безсилля перед фатальністю…».

Лист еластично поєднують різні почуття. Тут і біль, і радість від раптового перенесення до рідного краю – Закарпаття, звичайно, в уяві. Автор листа так і зазначає: «Про цей дивний стан, новий для мене, навіть рядки склалися:

Тут сяє став, там виграють потоки,
Їх доленька, мов райдуга, єднає.
То гори і степи ведуть назустріч кроки,
Їх голосом земля до мене промовляє....»

Вибачай за «довгого» листа. Він справді вийшов довгий, але він, власне, був луною на твій лист з Ченстохови від 20.07.2005 р., за який тобі щиро дякую. Я ще двічі був у церкві й поставив свічечки за здоров'я всієї вашої родини. Хай благословить Вас Бог своєю десницею й подарує щедроти матеріальної й духовної. Твій Василь».

І таких листів назбиралося чимало. Кожен з них – справжній зразок епістолярного жанру, бо містять навдивовижу вмотивовану, сповідальну характеристику життєвих реалій і фактів. Листовні рядки свідчать: Василь Марко справжній у всьому. Хіба читач вибачить, якщо дозволю собі зробити ще одне вкраплення. Йдеться про лист-відгук про пісні моєї матері, що побачили світ окремою збіркою «Гафія Зимомря. Бойківські наспіви» (Дрогобич, 2008, 100 с.). Ось – зміст цієї глибокої рефлексії, власне, роздуму про пісенне багатство Закарпаття: «Осердя цієї книжки – співанки, записані сином від матері Гафії Зимомрі (1919 – 1995). Доокруж них розташувалися цікаве дослідження О. Німилович та О. Юрош (до слова, онука Гафії Зимомрі) «Пісенна стихія народу. Слово про творчість Гафії Зимомрі»; післямова «Світ пісні, різьблений з каменю» з-під пера сина Миколи Зимомрі та Івана Хланти, відомого фольклориста, доктора мистецтвознавства, Заслуженого діяча мистецтв України; а також прекрасні нариси про дивовижну жінку із села Голятин Міжгірського району, що в Закарпатті, зокрема, Дмитра Кешелі, члена Національної спілки письменників України «Дорога до матері. Слово про Гафію Зимомрю»; Андрія Дурунди, члена Національної спілки письменників України, «Журавка під ясенами. Штрихи до портрета Гафії Зимомрі»; Олександра Астаф'єва, доктора філологічних наук, професора Київського національного університету імені Тараса Шевченка, члена Національної спілки письменників України, «Дума про невмирущу людину».

Як звучало слово Василя Марка? Ось, сказати б, ще одна ілюстрація, що для мене клекоче тепер по-особливому сумними згуками. У виданні «Жива вода» (2010, № 9 – 10) він опублікував есе «Довго-довго заходило сонце», в основу якого лягли рефлексії від перебування на Міжгірщині. Ось, наприклад, кілька рядків з його спомину: «Не так давно я відвідав рідне село Миколи Зимомрі – Голятин, що розташоване серед розкішних гір. Разом із Миколою

та його братом Федором, котрий залишився на рідному обійсті, ми поклонились могилам їхніх батьків – Гафії та Івана Зимомрів. Поки піднімались на цвинтарну гору, сонце немовби зупинилось над горами, що окреслювали західний обрій, освітлюючи нам дорогу до пракоренів. Так звичайне для гір явище стало символом не тільки в пам'яті, а й нашого сходження до високих істин, які передали нам у спадок наші діди й батьки. Довго заходило сонце. Довго щеміло серце».

Хіба не впаде в око щедрість мислення, такий поворот думки, коли хочеться бути впевненим: наше сонце ще довго, довго світитиме, бо не сміє зайти, допоки плодоносить земля. Він тяжко пережив тривоги в час Революції гідності, підносив віру в те, що Україна здійметься на ноги й переможе підступного ворога… Його найголовніша потужність полягала у вічному прагненні творити добро й дарувати його близьким і далеким людям. Приміром, як наближалося свято Преображення Спаса нашого, то Іван Ільтьо (1920 – 2004) вже знав напевно: зранку 19 серпня телефонуватиме Василь Марко. Де б не був, а щорічно телефонував, власне, від 25 липня 1970 року, коли пізнав цього учасника національно-визвольних змагань в Закарпатті наприкінці 30-х, чоловіка з незвичними щедротами душі… Коли ж випадало їм зустрітися, то співали разом; але так співали, що стіни хиталися від якогось болю – пісні віддзеркалювали божественну печаль… Подібна гармонія співу панувала з боку Василя Марка ще з одним краянином – вчителем-краєзнавцем з Буштина Дмитром Копинцем, автором змістовних книжок «Буштинські обрядові дійства та розваги молоді в давнину» (2004), «Народна творчість Буштина» (2010), »Від Буштина до вершин їхньої слави» (2010). Доречний акцент: Василь Марко вмів як ніхто інший підтримати першу-ліпшу ініціативу. Так сталося і тут: праці Дмитра Копинця «Народна творчість Буштина» передує ґрунтовна передмова «З янголом на плечі» Василя Марка. Пригадується, з яким щирим захопленням готував статтю «Поема Павла Тичини «Похорон друга»: продовження естетичної комунікації» для Ювілейного збірника «Життя зі словом» на пошану доктора філологічних наук, професора Миколи Ткачука (Тернопіль – Дрогобич, 2014) і виступив титульним рецензентом видання.

Василь Марко як вчений і педагог, на превеликий жаль (як то склалося в Україні), не був достойно оцінений чи пошанований, бо надто твердо – у незалежній позиції – стояв на землі. А таких, за стереотипною традицією, оминають винагороди. Може, тому так відрадними були ті хвилини, коли він як український учений був удостоєний 2000 року звання «Почесний професор» Балтійської вищої гуманістичної школи у Кошаліні (Польща). До речі, критик високо оцінював творчі змагання Остапа Лапського, Якова Гудемчука, Ольги Петик, Мілі Лучак, Тадея Карабовича, Юрія Гаврилюка…

Отак і завершилося Його вогненне життєве коло. То ж нехай Господь винагородить світлий Образ вічним Царством, де нема болю, смутку, тяжкого зітхання, а є натомість життя вічнеє…

Олексій Вертій, д-р філол. наук (Суми)
Вадим Ткачук, канд. філол. наук, доц.

Перше фольклористичне дослідження поетичної творчості української трудової спільноти в Італії початку XXI століття

(Гінда Олена. Поетична творчість української трудової спільноти в Італії поч. XXI століття в контексті фольклорної традиції: монографія. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2015. – 546 с.)

У поле зору сучасних українських фольклористів усе частіше потрапляють такі об’єкти дослідження, які власне не є фольклором, утім виразно репрезентують фольклорні ознаки. Особливу цінність при цьому становлять явища, що уперше вводяться в науковий простір. Таким є корпус поезій новітньої трудової спільноти в Італії – самобутній «народний літопис», створений українськими трудовими іммігрантами в Італії. Цей аматорський доробок, що уперше стає об’єктом наукової уваги, досліджує в рецензованій монографії «Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку XXI століття в контексті фольклорної традиції» Олена Гінда. Віршовані твори українських трудових мігрантів, котрі на зламі XX і XXI століть

змушені були покинути Батьківщини в пошуках заробітку, розглянуто в цій праці крізь призму фольклорних та етнокультурних виявів. Утім, у вступному розділі розвідки авторка наголошує, що предметом обсервації є і контексти постання цього доробку, зокрема історичні, соціальні, культурні. Звісно, сукупність таких завдань потребувало комплексного підходу, що й утілився в логічну і вмотивовану композиції розвідки. У першому розділі – «Методологічні й теоретичні засади дослідження поетичної творчості української трудової спільноти в Італії», як це постає з назви, обґрунтовано методико-методологічні підходи дослідження заробітчанських віршів, розглянуто сучасне трактування поняття «фольклор» у контексті дискусій останніх десятиліть. У другому розділі монографічної праці – «Соціокультурні контексти еміграції четвертої хвилі та поетична творчість українських трудових іммігрантів в Італії» дослідниця зосереджує увагу на історії української трудової спільноти на Аппенінах, українознавчих інституцій та україномовної преси на цих теренах. На тлі зазначених контекстів розглянуто й постання першого у XXI столітті україномовного періодичного видання в Італії – християнського часопису «До Світла», у якому публікувалися вірші новітніх заробітчан. У третьому розділі монографії – Українські народні пісні про еміграцію і вірші сучасних трудових мігрантів: зіставлення сюжетно-мотивних парадигм», який у цій розвідці є найбільшим за обсягом[1], О. Гінда розглядає мотиви та сюжетику народних пісень про еміграцію і мотиви та сюжетику сучасних заробітчанських віршів. Дослідниця передусім орієнтується на сюжетно-мотивну класифікацію Софії Грици, яка за таким принципом власне й упорядкувала емігрантський мелос у збірнику «Буд здрава, землице. Українські народні пісні про еміграцію»[2]. Орієнтуючись на виокремлені

---

[1] *Гінда Олена.* Українські народні пісні про еміграцію і вірші сучасних трудових мігрантів : зіставлення сюжетно-мотивних парадигм. / Олена Гінда // Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку XXI століття в контексті фольклорної традиції : монографія. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. – С.128 – 293.

[2] *Грица С. Й.* Українські народні пісні про еміграцію / Софія Йосипівна Грица // Буд здрава, землице. Українські народні пісні про еміграцію /

дослідницею сюжетно-мотивні групи, Олена Гінда зіставляє тексти народних пісень і заробітчанських віршів з мотивами «вимушеної еміграції», «дороги», «зрадливої чужини і тяжких заробітків», «туги за Батьківщиною», «повернення» тощо. Вчена приділяє належну увагу й висвітленню теми традиційних сімейних цінностей, зниження моралі та роз'єднання сім'ї, закономірно акцентуючи в такому контексті на особливостях концепту «мати». Проведений зіставлювальний аналіз засвідчив типологічну спорідненість сюжетно-мотивних парадигм емігрантських пісень і заробітчанських віршів, а також наявність фольклорної стереотипії в авторських творах, що характеризує авторів віршів як носіїв української традиційної культури. Комплексний текстологічний аналіз підводить авторку до висновку про оновлення народнопісенних стереотипів у авторській заробітчанській поезії, що ілюструють вірші, у яких відображені реалії сучасного заробітчанства.

У четвертому розділі монографії – «Корпус поезій українських трудівників в Італії у генологічній оптиці: жанрова цілісність vs жанрове розмаїття» – О. Гінда висловлює думку, що заробітчанських доробок є цілісним жанроутворенням і пояснює свій висновок так: «народне багатоголосся, представлене в поетичних текстах, дає підстави кваліфікувати його цілісність як цикл колективного автора, у якому голос кожного поета, залишаючись унікальним, ідентифікується читацькою спільнотою передусім як «свій»[1]. Авторка слушно зазначає, що такого роду прецеденти є «типовою ознакою фольклоротворення, оскільки фольклор як культурний текст […] – це є стабільність, стереотипність, упізнаваність для всіх членів спільноти»[2].

Досліджуючи жанрове розмаїття віршів, вчена передусім звертає увагу на синтез фольклорного та літературного в заробітчанських віршах, аналізує генологічну природу творів, яка в цьому доробку представлена різними жанрами – від поезій,

---

упорядкування, вступна стаття і примітки С. Й. Грица. – К. : Музична Україна, 1991.

[1] *Гінда Олена.* Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку XXI століття в контексті фольклорної традиції : монографія. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. – С. 470.

[2] Там само.

наближених до народнопісенних, до зразків класичної літературної лірики. О.Гінда підходить до аналізу цього питання і з позиції психології творчості, пояснюючи жанровий вибір авторів їхніми особистісними характеристиками, які формувалися під впливом виховання, освіти, життєвого досвіду, читацьких уподобань і, головно, інтегрованості авторів у світ української традиційної культури. Дослідниця диференціює «жанрове мислення» поетів-аматорів на «фольклорне» та «літературне», слушно зауважуючи, що демаркаційної лінії між ними провести не можна. Жанровий вибір авторів О.Гінда пояснює фольклорними або літературними преференціями поетів і з цього приводу пише: «“фольклорне мислення” авторів мотивувало вибір таких жанроформ, як бувальщини, пісні, думи, казки, коломийки, колискові, коляди, великодні пісні, народні молитви, віншування, легенди, співанки-хроніки […]. Превалювання ж літературного “модусу мислення” народних поетів обумовило наявність таких жанрів, як послання, листи, епіграми, сонети, присвяти, гумористичні поезії, заповіти, сповіді, байки, меморати (спогади), елегії, оди, медитації, гімни тощо»[1]. Утім, авторка обумовлює, що одними з найпоширеніших жанрових форм в аналізованому доробку є заробітчанські бувальщини, послання, а також поезії з коломийковими ознаками. Жанровий аналіз заробітчанських віршів дослідниця супроводжує зіставленням із народними піснями про еміграцію, генологічна природа яких так само відзначається синкретизмом.

На перший погляд, дещо «нефольклористично» названо останній, п’ятий розділ монографії – «Поезія українських трудових іммігрантів в Італії в окулярі інтертекстуальності», у якому авторка репрезентує зазначені в назві аналітичні виміри. Утім, це лише перше враження: інтертекстуальний аналіз виявляється цілковито вмотивованим і продуктивним. Досліджуючи тексти під зазначеним кутом зору, авторка поділяє його на три основні напрямки: аналіз заголовків (назв) і наскрізного діалогізму заробітчанських віршів і функціонування «чужого» слова у творах.

Заголовкову парадигму в поетичному доробку трудових мігрантів розглянуто як цілісний і самостійний текст, який самовистачально ілюструє його проблематику. Сукупність

[1] Там само, С. 470 – 471.

заголовків, на думку дослідниці, є авантекстом, який до певної міри відзначений змістовою, образною та семантичною цілісністю й автономією. Поміж заголовків заробітчанських поезій вчена виокремлює ті, що мають номінативний характер і складаються переважно з одного-двох слів, зазначаючи головну тему (або ідею) твору: «Україна», «Чужина», «Туга», «Невідомість», «Роздуми», «Крик душі», «Емігрант» і подібні. Авторка звертає увагу на такі назви віршів, які скеровують читача до відомих текстів, відтворюючи (подекуди з незначними змінами) формульні та клішовані вирази: «Життя прожити – не поле перейти», «Біжать роки, як в річечці вода», «Син Божий народився!», «Що посієш – те й пожнеш», «Рушив бус у далеку дорогу», «Чорнобривців насіяла мати у дворі італійської хати» тощо. Вчена виокремлює назви віршів, які вказують на жанр твору, апелюючи до генологічної пам'яті читача: «Дума», «Вірш-пісня», «Пісня», «Пародія на листи від чоловіка», «Українська коломийка» й подібні. Звертально-дидактичні за формою заголовки дослідниця виокремлює у спеціальну групу, оскільки вони є акцентовано діалогічними, а навіть полемічними: у таких назвах часто вказано адресата, що дає авторці підстави уважати їх комунікативними текстами-звертаннями. Назви поезій переконують у слушності авторських спостережень: «Українки мої любі, що з вами стряслося?», «Вертайтесь, лелеки, в мою Україну», «Як почуваєшся, зраджена жінко?», «Не журись, моя ненько...», «Радійте люди! Співайте нині!», «Хто ми, українки?», «Залиши місце в серці ти для Бога...» й подібні. Найчисельнішим різновидом заголовків дослідниця уважає заголовки-висловлювання («Рабами слабостей своїх живемо...», «Не з добра я поїхала в світ...», «Тепер я вже не знаю, чи живу…», «Цвіте материнка в чужому краю...», «Мій рідний дім, який ти далекий...», «О рідна земле, Україна сильна...», «І знов наснилась рідна хата», «Звучала пісня тут на чужині…» тощо). Підсумовуючи аналіз заголовків заробітчанських віршів, авторка слушно стверджує, що таке дослідження «формує додатковий ракурс осмислення та оцінки поетичного літопису української трудової імміграції в Італії та допомагає глибше збагнути «поетичну лабораторію» народних митців»[1].

---

[1]*Гінда Олена.* Поетична творчість української трудової спільноти в Італії початку XXI століття в контексті фольклорної традиції : монографія. –

Уважним відчитанням віршованих творів заразом із контекстами їх постання є підрозділ монографії, у якому розглядається наскрізний діалогізм поетичної творчості заробітчан. Лейтмотивом дослідницького інтерпретування віршів у цьому підрозділі можна уважати тезу дослідниці про те, що аналізований доробок сприяв формуванню комунікативного простору української спільноти, а тому наскрізний діалогізм творів був необхідною складовою текстів. Як зазначає авторка, власне аналіз текстової і міжтекстової діалогічності дає змогу глибше «осмислити напружене емоційне та насичене семантичне «поле» доробку» [1].

Ілюстративно багатим є підрозділ монографії, присвячений аналізу функціонування у текстах «чужого» слова, себто, італійської лексики. Спостереження дослідниці, яка, вочевидь, розуміє італійську мову (принаймні на розмовному рівні), відзначаються тонкими заувагами щодо динаміки «інтеграції» італійської лексики у творчість заробітчан. Авторка праці зазначає, що «чуже слово» в заробітчанських текстах є поліфункціональним і зазвичай виконує оздоблювальну, концепційну та комунікаційну роль, підсилюючи емоційне забарвлення творів. Утім, вочевидь важливішими є спостереження фольклористки стосовно ролі чужого слова як засобу соціальної та етнокультурної характеристики «своїх» і «чужих» героїв, створення антиномії «свого» і «чужого» світів у творах. Відстежуючи хронологічне поступування поетичного доробку, авторка монографічної праці робить висновок і стосовно загальної тенденції використання італійських слів у поезіях, у яких, на її думку, з плином часу віддзеркалився належний рівень володіння італійською мовою українськими трудівниками, що засвідчує укріплення соціального статусу української спільноти в Італії та позитивні тенденції на шляху її визнання в країні перебування.

Отож, представлений у рецензованій монографії багатовимірний, комплексний аналіз поетичного «народного літопису» української трудової імміграції в Італії, який уперше вводиться у науковий простір і стає об’єктом цілісного аналізу під фольклористичним кутом зору, засвідчив появу в українській науці

Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2015. – С. 471 – 472.

[1] Там само, с. 473.

фахового, теоретично обґрунтованого новаторського дослідження. Монографія Олени Гінди є важливим внеском у вивчення культури наших співвітчизників за кордоном, осягнення цілісності двох половинок роз'єднаної нації. Звісно, монографія дослідниці не вичерпує всіх наукових проблем, пов'язаних із поетичною творчістю української трудової спільноти в Італії, але вона залишиться тією студією, яку має враховувати кожен учений, вивчаючи особливості сучасного історико-літературного процесу, зокрема його фольклорну складову.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА ***3***

Олександр Астаф'єв

Візія Київської Русі у хроніці Ґалла Ананіма **3**

Володимир Працьовитий

Концепція світобудови в романі «Жовтий князь» Василя Барки **20**

Ольга Куца

Талант як ідейно-художня домінанта оповідання Євгена Гуцала «Олень Август» **39**

Олена Матушек

Ідеал людини в українських погребових казаннях XVII століття **49**

Світлана Бородіца

Проза Володимира Лиса в сучасному українському літературному дискурсі **62**

Лідія Вербицька

Романтико-реалістичний пафос «Майових елегій» Івана Франка **70**

Микола Зимомря

Жереб гірчичного зерна. Літературний портрет Галини Яструбецької **76**

Вікторія Квіцинська

Любовні зізнання в обрамленні вінка сонетів Михайла Жука **87**

Л.П. Король

Психологізм як один із засобів характеротворення постаті Тараса Шевченка в прозовій творчості Валентина Чемериса 94

Косінова О.М.

Принципи музичної композиції у творах П.Тичини 104

Наталія Кушнірук

Фашистська окупація крізь призму сприйняття українських селян у повістях «Ноїв ковчег» Г. Гордасевич та «Крижі» Б. Харчука 112

Поліщук К. М.

Афористичність драматургійних текстів Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) 119

Тетяна Скуратко

Новаторство поетичної драматургії Івана Драча 128

Любов Сливка

Родинний сенс жіночого буття у творчості Олени Теліги 147

Микола Ткачук

Дискурсивна практика Богдана-Ігоря Антонича 157

Олександр Ткачук

Метатекст поеми-послання Т.Шевченка «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Украйні і не в Украйні моє дружнєє посланіє» 190

Мирослав Трофимук

Художній світ Миколи Гусовського 204

Тонне О.Ш.

Переосмислення біблійних образів і мотивів у поетичних творах Тараса Шевченка 212

Федосій О.О.

Художня специфіка відтворення сьогодення у творчості Галини Тарасюк **222**

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ***228***

Ірина Свинцова, Олена Зимомря

Словесно-поетична образність художнього тексту: дискурс авторської рефлексії **228**

ЗАРУБІЖНА ЛІТЕРАТУРА ТА ПОРІВНЯЛЬНЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЗСТВО ***236***

Fatma Ali-Zadeh

Sociocultural reforms and the problem of free speech **236**

Ядигяр Аскерова

Поэзия Самеда Мансура. Поэт-гражданин **243**

Азизага Байрам оглы Наджафзаде

Творчество Низами в рецепции доктора Джавад Хейата **252**

Тамам Исмаилова Али кызы

Психологизм в творчестве А.П. Чехова и Джалила Мамедкулизаде **258**

Олена Зимомря

Жанрово-тематичне розмаїття творчості Дюли Ійеша **268**

Мирослава Мучка

Новела Маркіза Фон О. Г. Фон Кляйста в перекладі Івана Франка **273**

Паниева Гюнель Салех гызы

Роман «Идеал» в контексте современной литературной критики Иса Мугань (Гусейнова) **284**

Парвана Аличева

Летописец Азербайджанського искусствоведения **290**

Рагимова Эсмира

Проблема развития постмодернистской прозы в литературной критике Азербайджана **296**

Радченко О. А.

Проблема стилю в компаративному зрізі: Еміль Штайґер – Дмитро Чижевський **306**

РЕЦЕНЗІЇ ***320***

Лариса Горболіс

«Мені цікаві людські життя» **320**

Микола Ткачук, Мирослава Зимомря

Вагомий причинок до міжкультурної взаємодії **326**

Світлана Журба

Національний колорит українського романтизму **332**

Людмила Краснова

Іманентне прочитання тексту **336**

Наталія Науменко, Ольга Снітовська

Сутність контексту та його духовні контамінації **340**

Микола Зимомря

Доктор Серафікус та інші **350**

Мацевко-Бекерська Лідія

… Творчиня **352**

Олександра Німилович, Мирослава Зимомря

Образ крізь призму мотиву творчості **357**

Пилипів О.Г.

Латиномовна література України XV–XIX ст. **364**

Микола Ткачук, Притолюк Світлана

Відгомін війни крізь оптику філософії екзистенціалізму 368

Микола Ткачук

Дискурс мемуарно-автобіографічної прози XX століття 374

Микола Зимомря

Коли сонце гасне. Слово про Василя Марка. 381

Олексій Вертій, Вадим Ткачук

Перше фольклористичне дослідження поетичної творчості української трудової спільноти в Італії початку XXI століття 389

Наукове видання

Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Збірник наукових праць / За ред.д.ф.н., проф. Ткачука М.П.Вип. № 43. – Тернопіль: ТНПУ, 2015. – 400 с.

Науковий редактор – Микола Платонович Ткачук

Технічний редактор – Ткачук Олександр.

Здано до складання 30. 10. 2015. Підписано до друку 2. 11.2015

Формат 60х90/ 8 Папір офсетний. Гарнітура академічна. Ум. друк. арк. 47. Тираж 300

Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

46004, м. Тернопіль, вул. Кривоноса, 2